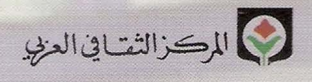
يوري لوتمان

سيمياء الكون



ترجمة: عبد المجيد نوسي



يوري لوتمان

سيمياء الكون

يوري لوتمان

سيمياء الكون

ترجمة: عبد المجيد نوسي

المركز الثقافي العربي

العنوان الأصلي للكتاب :

La sémiosphère

تأليف :

Lotman, Youri

الكتاب

سيمياء الكون

المؤلف

يوري لوتمان

ترجمة

عبد المجيد نوسي

الطبعة

الأولى، 2011

عدد الصفحات : 224

القياس: 14,5 × 21,5

الترقيم الدولي

ISBN: 978-9953-68-478-2

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء (المغرب)

ص. ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 522 303339 ـ 522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت (لبنان)

ص. ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ (9611+)

cca_casa_bey@yahoo.com

تقديـم

نقدم للقارئ ترجمة لكتاب يوري لوتمان: **سيمياء الكون**. ويعتبر يوري لوتمان (1922 ـ 1993) من أهم الباحثين الروس في مجال السيميائيات. أهله لذلك تكوينه العلمي المتعدد؛ حيث تشكلت مصادره المعرفية من الدراسات الفيلولوجية اللسانية والأدبية والسيميائية واهتم بالفكر العلمي في أفق استثماره في صياغة التصورات النظرية التي اقترحها بشكل متجدد في مجال السيميائيات بتفريعاتها المتعددة: النصية والثقافية، إضافة إلى تدريسه بجامعة تارتو وتأسيسه لمدرسة تارتو ـ موسكو.

1 ـ السيميائيات ـ سيميائيات الثقافة

ويعتبر المهتمون[1] بفكر لوتمان، أن مساره النظري والعلمي، يمكن، إجمالا، أن ينظر إليه من خلال ثلاث مراحل:

ـ **المرحلة الأولى** تمتد إلى حدود الستينيات، وتأثرت

فيها كتاباته بالعلوم البحتة وخاصة الرياضيات، حيث سعى لوتمان إلى خلق جسر بين هذه العلوم والسيميائيات معتبرا أن هذا الفرع يمكن أن يكتسي دقة أكبر من خلال استثمار هذه العلوم.

ـ **المرحلة الثانية**، (تمتد إلى الثمانينيات)، وهي التي انصب فيها اهتمامه على الثقافة وعلى أنماط اشتغالها، مركزا على مظاهر التعدد والاستقرار.

أما المرحلة الأخيرة، فتميزت بتوسيع السيميائيات بالاشتغال بمواضيع سيميوطيقية تدمج الاجتماعي وتوسع من دائرة «الموضوع السيميوطيقي»، وهي المرحلة التي وُسع فيها مفهوم «النص»[2]. إن النص، في هذا السياق، لا يمثل عنصرا رابطا بين قطبية التواصل (الباث/ المرسل إليه)، ولكنه يصبح قادرا على توليد شبكة من النصوص، تنتج عنها سياقات خارج ـ نصية أخرى. إن العنصر الضامن لاستقرار الأنساق الثقافية يتم عبر توسيع تعددها وتنوعها الداخلي.

يشكل النص، إذن، وحدة التحليل الأساسية بالنسبة للوتمان. أولوية النص، في علاقته باللغة، تتحدد من خلال الاعتبارات الآتية:

ـ يمتلك النص مجموعة من العناصر التي لا تنحدر من اللغة.

ـ عدم انحصار النص في لغة واحدة.

إن هذه الاعتبارات التي تجعل النص لا ينحصر في لغة واحدة ويمتلك عناصر لا تنسج ضرورة من اللغة، تجعل عنصر

السياق جزءا من النص؛ فالنص يسهم بشكل مستمر وديناميي في خلق علاقات تناصية جديدة.

وقد أولى لوتمان أهمية خاصة لتخوم النص، أي مناطق ما بين النصوص أو الحدود، لأنها تعد أكثر غنى على مستوى التبادلات المتواصلة بين المركز والهامش، وهي تواصلات تمكن من تكوين «وعي جماعي» للنص يسمح بالتأويل المستمر للسنن الثقافي لثقافة معينة.

2 ـ سيمياء الكون

في سياق هذا التوجه النظري الذي اهتمت فيه سيميائيات لوتمان بتوسيع دائرة «الموضوع السيميوطيقي»، سيطرح لوتمان مفهوم سيمياء الكون، مستثمرا مفهوم: الكون الحيوي عند عالم الفيزياء فيرناديسكي[3]. يرى فيرناديسكي أن الذات البشرية، مثل الكائنات الحية عامة، لا تعد موضوعا في حد ذاتها، مستقلا عن الكون. لذلك فإن الكون لا يعد فضاء فيزيائيا يوجد خارج الذوات، ولكنه الكون الذي تسبح داخله هذه الكائنات، والذي يمكن خارج حدوده أن لا تحمل الحياة ولا تمظهراتها معنى.

قياسا على هذا التحديد، يصوغ يوري لوتمان مفهوم سيمياء الكون، فهو: «فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للغات الموجودة»[4]، حيث ينظر لوتمان لسيمياء الكون بصفتها فضاء سابقا على اللغات وعلى كل فعل لإنتاج الخطاب، غير أنها تعد ضرورية لوجود هذه اللغات ولاشتغالها.

وتتسم سيمياء الكون بخصائص هي الاثنانية واللاتناظر، وهي قوانين تضمن تماسك النسق السيميوطيقي. كما أن مفهوم الحدود يشكل السمة النمطية الأساسية لهذا الفضاء؛ ذلك أن سيمياء الكون تتكون من مركز وهامش تفصل بينهما حدود، وهي حدود تفصل الأحياء عن الأموات، كما يمكن أن تكون حدود الدولة أو حدودا اجتماعية، وطنية أو عقائدية أو غيرها، والدليل على ذلك هو أن كل الحضارات، رغم وجود اتصالات بينها، تستعمل نفس التعابير والصيغ التعبيرية لوصف العالم، فهي تستعمل بشكل مرآوي، العلاقة بين «**عالمنا**» و«**عالمهم**».

إن سيمياء الكون، من هذا المنظور، تمثل نموذجا يحدد شروط إنتاج وتبادل وتلقي الأخبار (المعرفة) التي تتمظهر على شكل خطابات أدبية وجمالية ومؤسساتية وسياسية وغيرها. هذه الشروط التي تقترن عامة بسيرورة كونية هي خرق الحدود بين الفضاءات والمجالات السيميوطيقية. تبدو سيمياء الكون، من هذا المنظور، مثل فضاء حواري تلتقي فيه، كما يمكن أن تتعارض أو تتفاعل، عناصر معرفية أو تواصلية أو صيغ قولية وتلفظية مختلفة.

3 ـ عن الترجمة

لقد حاولنا أن نقدم لكتاب: **سيمياء الكون**، ترجمة تقترب من الدقة والوضوح داخل اللغة العربية، وذلك بالسير في اتجاهين:

1 ـ استثمار، أثناء فعل الترجمة، المصطلحية التي أغنت العربية في مجال الدرس السيميائي خاصة، واقتراح مفاهيم أخرى قدمها الكتاب. وهي تسهم ولا شك في توسيع دائرة اللغة الواصفة السيميائية داخل اللغة العربية، مركزين الاهتمام على وظيفة هذه المفاهيم في تأدية المعنى المطلوب والمنسجم مع نسقية الخطاب النظري والتحليلي عند يوري لوتمان.

2 ـ حاولنا أن نقدم التصور الذي طرحه يوري لوتمان في سيمياء الكون، آخذين بعين الاعتبار، تطور النموذج النظري عند هذا الباحث، الذي اهتم بالثقافة مثل «ذاكرة» في البداية، حيث إن كل ما عاشته المجموعة، يعد مدمجا في تجربة الماضي. أما الإسقاطات في المستقبل، فهي استشرافات انطلاقا من الذاكرة الجماعية.

كما نظر إليها بصفتها فضاء مغلقا، حيث تصبح وظيفة الثقافة، هي التنظيم المبنين للعالم الذي يحيط بالإنسان. إنها تشكل، حول الإنسان، كونا سيميوطيقيا واجتماعيا، وكل الأفراد داخل هذا الكون يقتسمون نموذجا معينا للعالم. «إن كلية سيمياء الكون يمكن أن تعتبر بمثابة مولد للأخبار»[5].

وقد حاولنا نظرا لغزارة المفاهيم النظرية التي اشتغل بها لوتمان وأسماء الأعلام الخاصة بالأعلام والأماكن، التي وردت خاصة في الفصول التحليلية، أن نضع مجموعة هوامش

تعريفيه (هي التي تحمل رمز*) إضافة إلى الهوامش الأصلية أو ملاحظات المترجم، وذلك من أجل إضاءة القضايا المعالجة في الكتاب.

● هوامش ومراجع إضافية

(1) Nanta Novello-Paglianti.Caprettini (sous la direction de) *Semiotica - cultura* (trad) Milero Lampis, n 5/07.p. 1.

(2) Ibid, p. 2.

(3) LOTMAN Youri. *La sémiosphère*, traduction Anka LEDENKO, Pulim, 1999. p. 12

(4) Ibid, p. 10.

(5) Ibid. p. 16.

الفضاء السيميوطيقي

لقد اتبعت طريقتنا في الحجاج لحد الآن، خطاطة مقبولة على العموم: لقد أخذنا بعين الاعتبار فعل التواصل في ذاته، وقمنا بفحص العلاقات التي تتشكل بين المرسل والمرسل ـ إليه. تفترض هذه المقاربة أن دراسة هذه الواقعة الوحيدة تعد قادرة على إضاءة الخصائص الأساسية للسيميوزيس[(1)*]، وأن هذه الخصائص يمكن أن تعمم على صيرورات سيميوطيقية أكثر توسعا. تعد هذه المقاربة موافقة للقاعدة الثالثة المقدمة من لدن ديكارت[(2)*] في **خطاب المنهج**[(3)*]:

يقوم المبدأ الثالث على اعتبار أفكاري بالترتيب، وذلك

---

(1)* السيميوزيس: مفهوم اقترحه السيميائي الأمريكي شارلز سندرس بيرس(1839 ـ 1914)، ويعني به: «الفعل أو التأثير الذي هو (أو يتضمن) تعاون ثلاثة فواعل مثل الدليل، موضوعه ومؤوله»...

انظر: **PEIRCE (Charles Sanders).** ***Ecrits sur le signe*****. Ed, Seuil, Paris,1978, p.133.**

(2)* روني ديكارت (1596 ـ 1650) فيلسوف فرنسي، من أهم أعماله: **خطاب المنهج** (1637)، تميزت مسيرته العلمية، بحرية الفكر، وبالفكر النقدي وإعطاء الأهمية للعقل.

(3)* **خطاب المنهج** (1637)، من أهم كتب ديكارت، ينقسم إلى مجموعة أقسام، القسم الأول حول العلوم، الثاني حول القواعد الأساسية للمنهج، الثالث: القواعد الأخلاقية المرتبطة بالمنهج، الرابع: مسوغات الوجود الإلاهي، الخامس: نظام أسئلة الفيزياء التي اشتغل بها، السادس: الأشياء التي يجب الإنطلاق منها للتقدم في البحث في الطبيعة.

بالبداية بالموضوعات الأكثر بساطة والأكثر سهولة في التعرف عليها، بدرجات، إلى معرفة الموضوعات الأكثر تركيبا[1].

هذه المقاربة تعد موافقة أيضاً للممارسة العلمية الملقنة أثناء عصر الأنوار[(1)*] القاضية بالاشتغال بمبدأ «روبنسون كروزو»[(2)*]: عزل موضوع لنجعل منه لاحقا نموذجا عاما.

بالمقابل، ليبدو هذا الإجراء صحيحا، يجب أن تستجيب الواقعة المعزولة للخصائص التي تسمح بالوصول، عبر التعميم، إلى نموذج ملائم. ليس هو نفس الأمر في الحالة التي تشغلنا. إن الخطاطة التي تتكون من مرسل، مرسل إليه وقناة تربط بينهما ما زالت لا تكون نسقا إجرائيا. لتكون الخطاطة إجرائية، يجب أن تكون متجذرة داخل فضاء سيميوطيقي. كل المشاركين في فعل التواصل يجب أن تكون لديهم تجربة ما، أن تكون لهم ألفة مع السيميوزيس. هكذا، وبشكل مناقض، فإن التجربة السيميوطيقية تسبق الفعل السيميوطيقي. قياسا على

---

(1)* عصر الأنوار، هو المفهوم الذي يدل خلال القرن الثامن عشر (ق18) على مرحلة من تاريخ الثقافة الأوربية التي تميزت بمجموعة سمات: العقلانية والعلم والتقدم والحرية، وقد أسهمت آراء كثير من الفلاسفة: ديكارت، سبينوزا وكذلك الاكتشافات العلمية في بلورة تصورات هذا العصر. من فلاسفة عصر الأنوار: دنيس ديدرو، (1713 ـ 1784)، شارل لويس دوسكوندا مونتيسكيو (1689 ـ 1755) وجون جاك روسو (1712 ـ 1778)، فرانسوا ماري أروت فولتير (1694 ـ 1778).

(2)* روبنسون كروزو: رواية الكاتب الإنجليزي دانيال دوفو (1660 ـ 1731) كتبت الرواية سنة 1719، تستوحي تجربة الغرق والوحدة التي عاشها الملاح الكسندر سلكيرك. ترجمت إلى الفرنسية منذ سنة 1720، وكان روسو من بين الذين أعجبوا بهذا النص.

مفهوم «الكون الحيوي»[1]*، (فيرناديسكي) يمكن أن نتكلم عن «سيمياء الكون»، التي نحددها بأنها فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للغات الموجودة؛ بمعنى واحد سيمياء الكون لها وجود سابق على هذه اللغات وتوجد في حالة تفاعل دائم معها. من هذا المنظور، فإن لغة ما تعد وظيفة، مجموعة من الفضاءات السيميوطيقية المالكة لحدود، وعلى الرغم من أنها محددة بوضوح من خلال الوصف الذاتي النحوي للغة المعنية، فإنها في الواقع، سيميوزيس متآكلة وعرضة للاجتياح بواسطة الأشكال الانتقالية. خارج سيمياء الكون لا يمكن أن يكون هناك تواصل، ولا لغة. طبعا، إن البنية ذات القناة الوحيدة تعد أيضاً واقعا. إن نسقا يكتفي بذاته، بقناة وحيدة يعد آلية موجهة لنقل علامات في غاية البساطة وكذا لتحقيق وظيفة وحيدة، غير أنه بالتأكيد غير مؤهل لمهمة ترمي إلى توليد الأخبار. نستطيع، إذن، أن نتخيل أن نسقا من هذا النمط يعد بناء اصطناعيا؛ في ظروف طبيعية، على العكس من ذلك، هناك أنساق جد مختلفة تعد فاعلة. إن الوجود البسيط داخل الثقافة البشرية الكونية، لدلائل تواضعية وتصويرية (أو بالأحرى فإن كل الدلائل الموجودة هي، على درجات مختلفة، في ذات الوقت تواضعية وتصويرية) يكفي لأن يبرز أن الثنائية

(1)* فلاديمير ايفانوفيتش فيرناديسكي (Vernadsky): عالم فيزياء روسي (1863 - 1946)، كان أستاذا بجامعة موسكو وعضوا بأكاديمية العلوم (1908)، عرف بأبحاثه الكثيرة ومنها أبحاثه حول الكون والأرض.

السيميوطيقية تعد الشكل الأدنى لتنظيم نسق سيميوطيقي فاعل.

الإثنانية[(1)*] **واللاتناظر**[(2)*] هي القوانين التي تضمن تماسك نسق سيميوطيقي معين. يجب أن تفهم الإثنانية، مع ذلك، مثل مبدأ يتحقق من خلال التعدد، لأن كل لغة كونت حديثا تعد، بدورها، مقسمة حسب مبدأ اثناني. كل ثقافة حية تمتلك آلية» مندمجة» تسمع لها باختزال اللغات التي تكونها(هكذا وكما سنرى ذلك لاحقا، هناك آلية موازية ونقيضة، توحد هذه اللغات، تعد أيضاً إجرائية). مثلا، نكون دوما شاهدين على تكاثر اللغات داخل مجال الفن. إنه نفس الشيء خصوصا في ثقافة القرن العشرين، ونفس الأمر في ثقافات الماضي التي توافقها نوعيا. خلال الحقب التي يغلب فيها النشاط الإبداعي للجمهور، فإن الشعار القائل «كل ما ندركه مثل فن، يعد حقيقة فنا» يوحي بالحقيقة. في السنوات الأولى من هذا القرن توقفت السينما عن أن تكون تسلية معرض لتصبح فنا راشدا. لم تظهر لوحدها، ولكن ظهرت وسط موكب من الفنون التقليدية والجديدة على حد سواء. في القرن التاسع عشر، لا أحد اعتبر،

---

(1)* قاعدة ترتبط بالاتجاه البنيوي عامة والفونولوجيا خاصة، من خلال أعمال رومان جاكوبسون الذي قدم صياغة إثنانية للمقومات الصواتية (تفخيم/ ترقيق. . .) التي يمكن أن تبرز تمفصلات مستوى العبارة في كل اللغات الطبيعية.

أنـظـر: JAKOBSON (Roman). *Essais de linguistique générale*. Editions de minuit, 1963, p.104.

(2)* التناظر: علاقة هندسية تفيد تطابق الأجزاء مع الكل، انتقل المفهوم أيضا إلى الأدب ليدل على التناغم في أجزاء موضوع ما.

بجدية، السيرك، فنون الفرجة في المعارض، اللعب التقليدية، الإعلانات الإشهارية أو هتافات الباعة في الأزقة، مثل أشكال فنية. منذ الوهلة التي أصبحت فيها السينما فنا، اختزل المكون السينمائي إلى الأفلام الوثائقية، وأفلام تزجية الفراغ والأفلام بممثلين وأفلام الرسوم المتحركة، كل فئة تمتلك شعريتها الخاصة بها. وفي أيامنا تقابل جديد أضيف إلى التقابلات السابقة: إنه تقابل السينما في مواجهة التلفزيون. صحيح أن مفهوم الفن نفسه يصبح أكثر ضيقا كلما اتسع نطاق اللغات الفنية: بعض أشكال الفن تخرج عمليا عن الإطار. هكذا، يجب أن لانفاجأ، حين نتمعن جيدا، إذا كانت درجة تعدد الأنساق السيميائية داخل ثقافة معينة تعد نسبيا ثابتة. غير أن هناك عنصرا آخر يعد أيضاً مهما: دائرة اللغات داخل حقل ثقافي (دينامي) هي في تطور دائم، كما أن القيمة الأكسيولوجية وكذا الوضعية السلمية لهذه العناصر تعد موضوعا لتغيرات أكثر أهمية أيضا.

في نفس الآن، ومن خلال فضاء السيميوزيس في كليته، منذ لغة اليومي لمختلف المجموعات البشرية ولغة المراهقين إلى لغة الموضة، نعاين أيضاً تجديدا مستمرا لأنواع السنن. هكذا فإن كل لغة تجد نفسها غارقة داخل فضاء سيميوطيقي خاص، ولا يمكن أن تشتغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء. الوحدة الأساسية للسيميوزيس، الآلية الفاعلة الصغرى، لا تكون لغة معزولة ولكنها تكون كلية الفضاء السيميوطيقي لثقافة معينة. هذا الفضاء هو الذي نصطلح عليه «**بسيمياء الكون**».

سيمياء الكون هي النتيجة، كما أنها هي الشرط لتطور الثقافة؛ نعلل اختيار هذا المصطلح قياسا على مفهوم الكون الحيوي، كما حدده فيرناديسكي، وهو المجموعة والكلية العضوية للمادة الحية، وأيضا الشرط الضروري لاستمرار الحياة.

لقد كتب فيرناديسكي:

كل المجموعات الحية تعد مرتبطة، حميميا، البعض بالآخر. لا يمكن للواحدة أن توجد بدون الأخريات. هذه العلاقة الثابتة بين مختلف المجموعات وطبقات الحياة، تعد أحد المظاهر التي لا تطمس للآلية الفاعلة داخل القشرة الأرضية، والتي تمظهرت على طول الزمن الجيولوجي[2].

الفكرة نفسها تم التعبير عنها بوضوح كبير أيضا:

الكون الحيوي له بنية جد محددة، وهي تحدد بدون استثناء كل ما ينتج داخله... الكائن البشري الذي نلاحظه داخل الطبيعة، مثل كل ذات حية، مثل كل كائن حي، يعد وظيفة محددة للكون الحيوي، في إطار المكان ـ الزمن الخاص بهذا الكون[3].

في تقييداته لسنة 1892، يقدم فيرناديسكي النشاط الثقافي البشري، مثل استمرارية للمواجهة الكونية بين الحياة والمادة الجامدة:

القوانين المتحكمة ظاهريا في النشاط الواعي لحياة الشعوب دفعت أكثر من واحد إلى نفي تأثير الشخصية على التاريخ، رغم أنه في العمق، من خلال التاريخ في كليته، نعاين معركة مستمرة

لأشكال الوجود الواعي (أي «اللاطبيعي») مع النظام اللاواعي للقوانين الجامدة للطبيعة، وفي هذا المجهود الخاص بالوعي، تكمن كل جمالية الظواهر التاريخية، أصالة وضعها ضمن السيرورات الطبيعية الأخرى. على طول هذا المجهود الواعي يمكن أن نحكم على فترة تاريخية ما[4].

سيمياء الكون موسومة **باللاتجانس**. اللغات التي تملأ الفضاء السيميوطيقي تعد متنوعة ومترابطة ببعضها البعض على طول طيف يذهب من إمكانية كاملة ومتبادلة للترجمة إلى استحالة كاملة ومتبادلة أيضاً للترجمة. اللاتجانس يتحدد في ذات الحين بتعدد العناصر التي تكون سيمياء الكون وباختلاف الوظائف التي تنجزها هذه العناصر. هكذا، إذا قمنا بتجربة ذهنية نتخيل من خلالها نموذجا لفضاء سيميوطيقي رأت فيه كل اللغات النور في ذات ونفس اللحظة، وتحت تأثير نفس الاندفاعات، لا نحصل دائما على بنية ذات سنن موحد ولكن على مجموعة من الأنساق المترابطة والمختلفة. نستطيع مثلا أن نؤسس نموذجا بنيويا سيميوطيقيا للرومانسية[1]* الأوربية وأن نحدد بنيتها الكرونولوجية. حتى داخل فضاء اصطناعي برمته، لا يمكن أن

(1)* تيار أدبي تبلور في أوربا خلال القرن التاسع عشر، وينهض على تحرير الذات والفن، وبرزت تمظهراته في الأدب والفن والموسيقى. وقد كان لكتاب: مدام دوستايل (1766 ـ 1817) **عن ألمانيا**، دور حاسم في تطور الرومانسية في فرنسا، من أبرز وجوه هذا التيار الأدبي، اللورد بايرون (1788 ـ 1824) الشاعر الإنجليزي، شاتوبريان (1768 ـ 1841) ولامارتين (1869 ـ 1790) وألفريد دوميسي (1857 ـ 1810).

يكون هناك تجانس: ضرورة، في المكان الذي توجد فيه درجات مختلفة للأيقونية(1)*، أي ترجمة دلالية كاملة هي غير ممكنة، ما يمكن هو تأسيس مقابلات تواضعية. طبعا الشاعر، والمناضل البطل لسنة 1812، دنيس دافيدوف(2)* قارن التاكتيك الحربي للمحاربين المناصرين بالشعر الرومانسي، بالقول إن القائد لمجموعة من المحاربين المناصرين لا يجب أن يكون:

(..) منظرا بعقل حيسوبي وبقلب بارد(...): هذه المهنة الرومانسية تتطلب خيالا رومانسيا، ولعا بالمغامرة ولا تقتنع أبدا ببطولة جافة ومبتذلة إنها من أسلوب بايرون(5)(3)*.

ولكن يكفي أن نلقي نظرة على دراسته الخاصة بالإجراءات التاكتيكية: **محاولة إنجاز نظرية للتاكتيكات الحربية للمحاربين المناصرين**، بتصاميمها وخرائطها، من أجل أن ندرك أن، هذه الاستعارة الجميلة لاتمثل سوى ذريعة موجهة للعقل الرومانسي

---

(1)* يرجع أصل المصطلح إلى مصطلح «الأيقون» الذي نجده عند شارلز سندرس بورس، وهو دليل، يتحدد في علاقته بالمدلول من خلال علاقة المشابهة... لذلك فإن الأيقونية تظهر مثل أثر ينتج عن دلائل تشتغل وفق هذه العلاقة.

PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, traduction, Gérard Deledalle, Seuil,1978, pp.147-149.

(2)* دونيس دافيدوف (1784 - 1839) يرتبط اسمه بالحرب القومية لسنة 1812، حيث مثل أحد قادة حركة المناصرين، يتميز بقدرات حربية كبيرة.

(3)* جورج نوال كوردون، المعروف باللورد بايرون، شاعر انجليزي (1788 - 1824) تميز بشخصية حادة المزاج تنتهي به أفكاره الثائرة في اليونان، وهناك ستكون وفاته. كان يهفو للشعر. زار فرنسا وبلجيكا وسويسرا، حيث عانق مغامرة الإبداع الشعري منذ سن مبكرة. من أهم نصوصه «دون جوان».

العاشق للتناقضات، لتحقيق تراكب لمفاهيم متناقضة فيما بينها. إن كون مجموعة من اللغات المختلفة تجد نفسها موحدة بواسطة استعارة، يشكل نفسه الدليل على اختلافها الضروري.

ولكن يجب أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار واقعة وهي أن اللغات المختلفة لها عمر زمني متغير: الموضة في مجال اللباس تتغير بسرعة لا يمكن أن تقارن بإيقاع تطور اللغة الأدبية، والرومانسية في مجال الرقص غير متناسقة مع الرومانسية في مجال العمارة. هكذا، فبينما بعض أجزاء سيمياء الكون مازالت تحمل بصمات الشعرية الرومانسية، بعض الأجزاء الأخرى يمكن أن تكون منخرطة سلفا في مرحلة ما بعد الرومانسية. حتى نموذجنا الاصطناعي لا يمكن أن ينتج لوحة منسجمة من أجل قطع زمني يكون سانكرونيا بدقة متناهية. لهذا، حين نحاول تقديم صورة تركيبية عن الرومانسية، تسمح بإدماج كل أشكال الفن، (وربما أيضاً مجالات ثقافية أخرى)، فيجب التضحية بالكرونولوجيا. ويعد هذا الأمر حقيقيا أيضاً بالنسبة للباروكي[(1)*]، والكلاسيكية[(2)*]

(1)* يتعلق الأمر بنمط في التعبير في مجالات العمارة والفنون الجميلة، امتد للتعبير الأدبي. ظهر في إيطاليا غير أنه انتشر في بلدان أوربية أخرى خلال القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر. أعطى، في مقابل الكلاسيكية، الأهمية للحرية وللحساسية الفردية وللتعبير الفانتازي. لتعدد وامتزاج الأنواع.

(2)* تيار أدبي ساد خلال القرن السابع عشر بأوربا عرف بالتشبث بخصائص محددة مثل احترام المعايير والقواعد والوضوح وقواعد الأجناس.

وأعداد كبيرة أخرى من أنماط هذه الاتجهات.

بالمقابل، إذا تكلمنا، ليس عن النماذج الاصطناعية، ولكن بشأن نمذجة السيرورة الأدبية الحقيقية (أو بصفة أوسع، السيرورة الثقافية)، يجب أن نقبل بأن ـ للاستمرار مع المثال الذي نقدمه ـ الرومانسية لا تحتل سوى جزء من سيمياء الكون التي نلاحظ فيها أن أشكالا ثقافية تقليدية متعددة تستمر في الوجود؛ كما أن بعضا منها ترجع جذورها إلى أقدم الحضارات. زيادة على ذلك، في كل مراحل نمو ثقافة ما، هناك اتصالات تمت مع نصوص منبثقة من ثقافات كانت في السابق توجد خارج حدود سيمياء كون معينة. أشكال الغزو هذه تنتج أحيانا بواسطة نصوص معزولة أو بواسطة طبقات ثقافية كاملة، وتغير بطرائق مختلفة بنية «صورة العالم» الخاصة بهذه الثقافة المعنية. هكذا، فمن خلال كل قطع سانكروني لسيمياء الكون، لغات مختلفة في مراحل مختلفة من نموها تجد نفسها في حالة مجابهة، وبعض النصوص تجد نفسها غارقة في لغات ليست هي لغاتها الأصلية، في حين أن أنواع السنن التي تسمح بتفكيك شفرتها تعد غير محققة تماما. مثالا على عالم خاص مدروس بطريقة سانكرونية، نستطيع تخيل قاعة متحف تعرض فيها قطع أتت من مراحل مختلفة، مصحوبة بكتابات محررة داخل لغات معروفة وغير معروفة، وبإشارات من أجل تفكيكها. تضاف إلى هذا، الشروحات المنجزة من لدن هيئة المتحف، تصاميم للزيارة، وقواعد للسلوك موجهة للزوار. لنتخيل أيضاً داخل هذه

القاعة مجموعة من المرشدين والزوار ولنتخيل كل هذا مثل آلية وحيدة (ما هو موجود بمعنى ما، فعلا). نحصل على تمثيل لسيمياء الكون. يجب بعد ذلك أن نتذكر بأن مجموعة العناصر التي تحتويها سيمياء الكون تعد مترابطة فيما بينها بطريقة متحركة وديناميكية، غير ثابتة، في تناسبات تتغير باستمرار. نستطيع، على وجه خاص، أثناء التظاهرات التقليدية التي تعود إلى ماض ضارب في القدم أن نسجل هذه الملاحظة. إن تطور ثقافة ما يعد، في الأساس، مختلفا عن التطور البيولوجي، ومفهوم «تطور» يمكن بسهولة أن يوقع في الخطأ.

التطور البيولوجي يتضمن انقراض بعض الأنواع والانتقاء الطبيعي: لا يرى الباحث سوى الكائنات الحية التي تعاصره. ظاهرة مماثلة تقع في تاريخ التكنولوجيا: حينما تصبح أداة ما متجاوزة وباطلة بفعل التقدم التقني، فإنها تدخل مرحلة «التقاعد» داخل متحف مثل قطعة أثرية. لقد توقفت، إذا أردنا القول، عن الحياة. في تاريخ الفن، على العكس من ذلك، الآثار الفنية التي تصلنا من حقب ثقافية غارقة في القدم تستمر في لعب دور داخل تطورنا الثقافي الخاص مثل عوامل حية. أثر فني ما يمكن أن «يموت» ثم يعود إلى الحياة؛ بعدما أن تم الحكم عليه بأنه متجاوز، يمكن أن يعود ليصبح متسما بالراهنية، بل تنبؤيا حينما يتحدث عن المستقبل. إن ما هو «وظيفي» ليس الطبقة الزمنية الأكثر حداثة، ولكن كلية التاريخ التي تحتويها النصوص الثقافية. إن وجهة النظر المسكوكة،

التطورية، التي تغلب داخل تاريخ الأدب، تمتح مصدرها من التأثير الممارس بواسطة الأفكار التطورية للعلوم الطبيعية. بواسطة هذه المقاربة، فإن وصف أدب معين في تاريخ معين، يستند إلى لائحة الأعمال الأدبية التي كتبت هذه السنة، بدل قائمة الأعمال المقروءة خلال السنة نفسها ـ مقاربة يمكن أن تنتج، احتمالا، صورة جد مختلفة. من الصعب أن نقول أيتهما أقدر على تخصيص ثقافة ما في وقت معين. هكذا كان بوشكين[1]* يحكم في السنوات (18 24 ـ 1825) بأن شكسبير[2]* كان الكاتب الأكثر معاصرة، وهكذا كان بولكاكوف[3]* يعتبر

---

(1)* ألكسندر بوشكين، (1799 ـ 1837)، شاعر ومسرحي وروائي، كانت قراءاته غزيرة في الأدب العالمي؛ الفرنسي(موليير، فولتير) والإنجليزي (بيرون). تميز بقدرته على اختيار التيمات والأشكال التي أعطت للأدب الروسي بعدا وطنيا وكونيا في ذات الآن. كتب في أنواع متعددة مثل الشعر السياسي والشعر الانتقادي، إضافة إلى شعر الحب.

(2)* وليام شكسبير، (1564 ـ 1616) الشاعر المسرحي الإنجليزي، تميزت أعماله بانتشار واسع، ونقلت إلى لغات متعددة، من أهم أعماله: **عطيل، هاملت، الملك لير، ماكبث**. تصنف أعماله المسرحية، عادة إلى ثلاثة أنماط: أعمال كوميدية، تاريخية وتراجيدية. توزعت أعماله مجموعة من التيمات القوية: الأحداث التاريخية، الشعر القومي، والبعد الهجائي الانتقادي. لغة شكسبير غنية تمتح من الذخيرة الشعرية الأوربية واللغات الشعبية واللهجات ولغات الحرف، وفنون الحرب، ومعجم البحر، ولغة القانون والعلوم. . .

(3)* بولكاكوف، ميخائيل أفاناسيفيتش (1891 ـ 1940)، روائي ومسرحي روسي، مارس الطب قبل أن يخوض تجربة الكتابة في الصحافة والأدب. من أهم نصوصه، رواية: **السيدوماركوريت**، التي كتبت بين 1928 ـ 1940 ولم تصدر سوى سنة 1966، وتتعرض لطبيعة الحياة في موسكو خلال الثلاثينيات.

كوكول[1]* وسرفانتيس[2]* معاصريه، وبأن راهنية دوستويفسكي[3]* تعد أيضاً حقيقية في نهاية هذا القرن العشرين كما كانت عليه أيضاً في نهاية القرن التاسع عشر. في العمق، كل ما تشمله الذاكرة الحقيقية لثقافة، يشكل بشكل مباشر أو غير مباشر جزءا من هذه الثقافة، بصفة سانكرونية.

بنية سيمياء الكون تعد لاتناظرية. يجد اللاتناظر تعبيرا له في اتجاهات الترجمة الداخلية التي تجعل كثافة سيمياء الكون قابلة للاختراق. تعد الترجمة آلية للوعي الأولي. إن فعل التعبير عن مصطلح داخل لغة مغايرة للغة الأصل يعد سبيلا للوصول لفهم هذا المصطلح. وما دامت اللغات المختلفة لسيمياء الكون تعد لا متناظرة سيميوطيقيا، بمعنى أنها خالية من التطابق الدلالي المتبادل، فإن كلية سيمياء الكون يمكن أن تعتبر بمثابة مولد للأخبار.

---

(1)* نيكولا فاسيليفيتش كوكول (1809 ـ 1852) من القوقاز. ازداد بأوكرانيا، تشرب الخرافات والحكايات الشعبية. سيكتب بعد عمله في الإدارة قصة: المعطف، التي رسخت صورة البطل أكاكي أدا ليفيتش. قدم درس تاريخ العصر الوسيط بجامعة سان بترسبورغ، وسافر إلى مدن عالمية متعددة حيث استمر في كتابة نصوصه السردية ومن بينها: الأرواح الميتة.

(2)* ميكيل دوسارفنتيس (1547 ـ 1616) ولد بإسبانيا، من أصول اجتماعية فقيرة.سيعرف بعمله الكبير: (دونكيشوت) وهو العمل الذي سيؤسس الرواية الحديثة.

(3)* دوستويفسكي (فيدور ميكايلوفيتش) (1821 ـ 1881)،كاتب روائي روسي. من نصوصه الأساسية: الجريمة والعقاب، الإخوة كرامازوف، تميزت الكتابة عنده باستحداث الرواية المتعددة الأصوات.

اللاتناظر يظهر جليا في العلاقة بين مركز سيمياء الكون وهامشها. في مركز سيمياء الكون تتكون اللغات الأكثر تطورا والمنظمة بنيويا، وبالدرجة الأولى اللغة الطبيعية لهذه الثقافة. نستطيع أن نقول إنه إذا كانت أية لغة (بإدماج هذه اللغة الطبيعية) لا تستطيع الاشتغال إلا بشرط أن تكون غارقة داخل سيمياء الكون، إذن لا توجد سيمياء كون تستطيع، كما أشار إلى ذلك إميل بنفنيست، أن توجد بدون لغة طبيعية تلعب دور المركز المنظم. إن كون، إضافة إلى لغة منظمة بنيويا، عدد من اللغات الجزئية التي تؤثث سيمياء الكون، لغات لا تستطيع أن تؤدي سوى وظائف ثقافية، ولكن أيضاً عددا من الأنساق المشابهة للغات نصف مشكلة، تستطيع أن تكون حاملة للسيميوزيس بشرط أن تكون مدمجة داخل سياق سيميوطيقي. نستطيع أن نقارن هذه الأنساق بحجر أو بجذع شجرة له شكل غريب، يمكن أن يقوم بوظيفة أثر فني إذا نظر إليه من هذا المنظور. إن أي موضوع يقوم بالوظيفة التي أسندت إليه.

لينظر إلى هذه الكتلة من البناءات بصفتها حاملة لدلالة سيميوطيقية، يجب أن نقوم «بافتراض سيميائي»: الحدس السيميوطيقي للجماعة، وكذلك وعيها الخاص، ملزمان بقبول إمكانية وجود بنيات تستطيع أن تكون حاملة لدلالة. هذه الخصائص تتحقق من خلال اللغة الطبيعية. مثلا، بنية «العائلات الإلاهية»، وكذا بنية عناصر أخرى أساسية لصورة العالم المبنية بواسطة ثقافة معينة، تعد، في غالب الأحيان،

تابعة، بوضوح، للبنية النحوية للغة المعنية.

إن الشكل الأكثر رقيا للتنظيم البنيوي لنسق سيميوطيقي، وكذا الفعل الذي يفضي بهذا التنظيم إلى نهايته، يتم حين يصف هذا النسق نفسه بنفسه. إنها المرحلة التي دونت فيها الأنحاء، وسننت فيها العادات والقوانين. حينما يحصل هذا، فإن النسق يربح امتياز تنظيم بنيوي محكم، لكنه يخسر الاحتياطات الداخلية من الالتباسات التي تجعله مرنا، أكثر قدرة على استقبال الأخبار وعلى التطور ديناميا.

إن مرحلة الوصف الذاتي تعد رد فعل ضروري على تهديد التنوع الكبير داخل سيمياء الكون: يمكن للنسق أن يفقد وحدته وهويته وأن يدمر كليا. سواء تعلق الأمر باللسانيات، بالسياسة أو الثقافة، فإن الآلية هي نفسها: جزء من سيمياء الكون (تبعا للقاعدة العامة، عنصر من بنيتها النووية) يخلق نحوه الخاص داخل سيرورة الوصف الذاتي؛ هذا الوصف الذاتي يمكن أن يكون واقعيا أو مثاليا، حسب الوجهة التي يتخذها هو نفسه، نحو الحاضر أو نحو المستقبل. وبعد ذلك يبذل قصارى جهده في توسيع هذه القوانين إلى كل سيمياء الكون: النحو الجزئي للهجة ثقافية يصبح اللغة الواصفة التي تصف الثقافة في ذاتها. لهجة فلورنسا مثلا، أصبحت، خلال النهضة، اللغة الأدبية لإيطاليا، المعايير القانونية لروما أصبحت النسق القانوني لكل الامبراطورية الرومانية، وقائمة المراسيم الخاصة بحاشية لويس الرابع عشر أصبحت القائمة الخاصة بمجموع الحاشية الأوربية.

أدب للقوانين والقواعد يرى النور، وهو الذي سيتم اعتباره لاحقا من لدن المؤرخين مثل اللوحة الحقيقية للحقبة المعنية، ولممارستها السيميوطيقية. هذا الوهم سيتم تعزيزه من لدن المعاصرين أنفسهم، الذين كانوا مقتنعين بأنهم يعيشون ويفعلون وفق الطريقة المفروضة. شخص معاصر يفكر، بمعنى معين، بالطريقة الآتية: «أنا شخص مثقف (أي يوناني، روماني، مسيحي، فارس، **عقل قوي**، فيلسوف من عصر الأنوار، أو عبقري من عباقرة الرومانسية). مثل شخص مثقف، أجسد السلوك الذي تفرضه بعض القوانين. وحدها سمات سلوكي الخاص التي توافق هذه المبادئ، هي التي ينبغي أن تعتبر مثل **أفعال**. إذا أدت عوامل الضعف، المرض، اللامنطق، إلخ، إلى انحرافي عن هذه المبادئ، فإن مثل هذا السلوك لا دلالة له ولا يعد ملائما، وبكل بساطة «**لا يوجد**». إن قائمة لكل ما «**لا يوجد**» حسب نسق ثقافي معين، على الرغم من أن كل ما أضمر قد وقع بالفعل، تعد دائما ضرورية لإقامة صورة تيبولوجية لهذا النسق. أندريا كابلانوس مثلا[(1)*] كاتب كتاب: **الحب** (1184 ـ 1185)، وهو محاولة تصنف بأنها في موضوع مبادئ الحب العفيف، قد سننت بدقة، مبادئ الحب العفيف وأسست نماذج الهوى المقدمة للسيدة، وواجب الصمت، وواجب الخدمة

---

(1)* رجل دين فرنسي معروف بأندري شابلان أو أندريا كابلانوس. كتب كتابا في الحب العفيف. عرف انتشارا كبيرا، تحدث في الكتاب عن «أحكام الحب».

الوفية، الفضيلة والسلوك المهذب. . . إلخ، الموجهة للعشيق؛ وعلى الرغم من ذلك، فإنه قد قام، بدون تردد، باغتصاب فتاة من القرية لأنها، في صورته للعالم، كانت مثل فتاة «غير موجودة»، والأفعال التي تهمها لم يكن لها وجود لأنها تتموضع خارج المجال السيميائي.

إن التمثيل للعالم المنجز بهذه الطريقة سينظر إليه من طرف معاصريه مثل واقع. بالطبع سيكون واقعهم في الحالة التي يكونون فيها قد قبلوا قوانين هذه السيميوطيقا. كما أن الأجيال المقبلة (ومن بينها الباحثون) التي ستعيد بناء حياة هذه الحقبة انطلاقا من النصوص التي تكون قد أنتجتها، ستتشرب فكرة أن الواقع اليومي كان حقيقة هكذا. غير أن علاقات هذا الميتا ـ مستوى لسيمياء الكون مع الصورة الحقيقية «لبطاقته» السيميوطيقية، من جهة، والواقع اليومي للحياة، من جهة أخرى ستكون معقدة. أولا وقبل كل شيء، إذا كان في إطار بنية نووية يمتح منها الوصف الذاتي أصله، فإن هذه تمثل بالفعل الأمثلة للغة واقعية، في حين، في محيط سيمياء الكون، هذا المعيار المثالي يصبح تناقضا للواقع السيميوطيقي الذي يكمن في «ما تحت»، وليس عنصرا تابعا لهذه الأخيرة. إذا كان الوصف الذي تحتويه النصوص، في مركز سيمياء الكون، يولد المعايير، فإن هذه المعايير، التي تغزو بفاعلية الممارسات «غير السليمة»، تولد نصوصا «سليمة» تكون موافقة لهذه المعايير. بعد ذلك، طبقات كاملة من الظواهر الثقافية التي تعد، من منظور لغة

واصفة معينة، هامشية، لا تكون لها أية علاقة مع الصورة المؤمثلة لهذه الثقافة. سيعلن عنها بصفتها «غير موجودة». منذ مرحلة المدرسة الثقافية التاريخية، النوع المفضل لعدد من الباحثين يخص مجموعة من المقالات من نوع، «شاعر مجهول من القرن الثاني عشر»، «تعاليق أخرى حول كاتب منسي من عصر الأنوار»، إلخ. من أين يأتي، إذن، هذا الاحتياطي الذي لا ينضب من الشخصيات «المجهولة» و«المنسية»؟ يتعلق الأمر بكتاب كانوا قد صنفوا في زمنهم مثل كتاب «غير موجودين»، ومتجاهلين من لدن الجامعة أمدا طويلا إلى حد أن وجهة نظر هذه الأخيرة تقاطعت مع التصور المعياري للمرحلة. غير أن وجهات النظر تتطور وبرهة يظهر «مجهولون». ثم إننا نتذكر خلال السنة التي توفي فيها فولتير(1)*، أن «فيلسوفا مجهولا» لوي كلود سان مرتان(2)*، كان يبلغ وقتذاك خمسا وثلاثين سنة، وأن رتيف دولا بروتون(3)*، كان قد كتب أكثر من مائتي رواية

(1)* فولتير (1694 ـ 1778) الكاتب والفيلسوف الفرنسي، تناولت الكتابة عند فولتير أجناسا كثيرة: الكوميديا، التراجيديا، الصحافة والكتابة الفلسفية والتاريخية. كان منافحا كبيرا عن الحرية وحقوق الإنسان والحقيقة والتسامح.

(2)* لوي كلود سان مرتان (1743 ـ 1803) يعرف بالفيلسوف المجهول، (فرنسي)، تلقى تكوينا عسكريا قبل أن ينضم إلى حلقة ماسونية. سافر كثيرا عبر أوربا، تعلم اللغة الألمانية وترجم أعمال جاكوب بوهام. أطروحته المركزية تكمن في أن عودة الطبيعة البشرية إلى وحدة الإله تعد ممكنة. وقد كان لأفكاره تأثير كبير على أفراد الاتجاه الرومانسي والرمزي.

(3)* رتيف دولابروتون: كاتب فرنسي (1734 ـ 1806) كان عاملا مطبعيا، تميزت كتاباته بالكثرة والتفاعل مع الخصائص السوسيوثقافية لعصر الأنوار.

وأن مؤرخي الأدب لم يكن بإمكانهم تصنيفه بعد بصيغة ملائمة: يسمونه إما «روسو الصغير»(1)*، أو «بلزاك القرن الثامن عشر(2)*؛ وأن المرحلة الرومانسية كان فيها المسمى فاسيلي نرزني، يعيش في رومانيا. لقد كتب حوالي خمسة وعشرين مجلدا من الروايات التي «لم تلفت انتباه «معاصريه، إلى أن تم فيها اكتشاف آثار للواقعية.

هكذا، فبينما يقدم الميتا ـ مستوى صورة لوحدة سيميوطيقية، فإن مستوى الواقع السيميوطيقي الذي يصفه بواسطة الميتا ـ مستوى، يرى ظهور كل أنواع الاتجاهات الأخرى. فبينما يظهر تمثيل المستوى الأعلى لونا صقيلا وموحدا، فإن المستوى الأدنى يعد براقا وتخترقه حدود متعددة تتقاطع فيما بينها. حينما حمل شارلمان(3)* في نهاية القرن

---

(1)* جون جاك روسو (1712 ـ 1778) كاتب وفيلسوف، من نصوصه الأساسية: الاعترافات، كتاباته تبحث، عامة، في أطروحة التناغم بين أفراد المجتمع.

(2)* بلزاك (أونوريه دوبلزاك) (1799 ـ 1850) ازداد بمدينة تور، وبعدها قصد باريز، حيث بدأ دراسات في القانون سرعان ما غادرها إلى الفلسفة والأدب. تميزت كتابته الروائية بالقوة: بناء المحكي، بناء الشخصيات النمطية مع قدرة على توظيف اللغة، من نصوصه: الكوميديا البشرية، الأب كوريو.

(3)* شارلمان أو شارل الأول الأكبر: إمبراطور الغرب من (800 ـ 814). تميز عهده بالانتصارات العسكرية، حيث ضم الساكس وروما، وخاض حروبا ضد السلافيين، كما تميز عهده بانجازات على مستوى الإدارة وسن القوانين في الفلاحة كما عهد إلى مفكري المرحلة بتجديد مخطوطات المرحلة اليونانية.

الثامن، السيف والصليب للساكسونيين[1]*، وحينما عمد القديس فلاديمير، قرنا بعد ذلك، روسيا كييف، أصبحت الامبراطوريات الكبرى البربرية في الشرق والغرب، دولا مسيحية. غير أن مسيحيتهم كانت وسيلة للتخصيص الذاتي، وهي بهذه الصفة كانت تمتد للميتا مستويات السياسية والدينية التي كانت تتفتح تحت لوائها التقاليد البايانية وكل أشكال التسوية مع الحياة الواقعية. لم يكن من الممكن أن يكون الأمر غير هذا، لأن الجموع كانت مجبرة على التدين بالمسيحية. إن حمام الدم الفظيع الذي ألحقه شارلمان بالساكسونيين البايان بفردان كانت له حظوظ قليلة للدفع بالبرابرة إلى قبول مبادئ القسم على الجبل.

وبمقابل ذلك سيكون من الخطأ اقتراح أن هذا التغيير البسيط للتسمية، لم يكن له تأثير على المستويات «السفلى» لأن التمسيح تحول إلى تنصير، وحتى على المستوى «السيميوطيقي الواقعي»، أسهم فعليا في توحيد الفضاء الثقافي لهذه الدول. التيارات الدلالية لا تسير فقط على طول المستويات الأفقية لسيمياء الكون، ولكن لها أيضاً تأثير في اتجاه عمودي، وتشجع على حوارات مركبة بين المستويات المختلفة.

غير أن وحدة الفضاء السيميوطيقي لسيمياء الكون لا تعد

---

(1)* الساكسونيون: شعب جرماني قديم. خاض ضدهم شارلمان، في نهاية القرن الثامن الميلادي، حملات عسكرية متعددة انتهت بإخضاعهم لسيطرته سنة (804)، دانوا بالمسيحية بالقوة.

مضمونة فقط بواسطة تكوينات ميتابنيوية : العامل الموحد للحد يعد أيضاً أكثر أهمية. إنه يفصل الفضاء الداخلي لسيمياء الكون وفضاءها الخارجي، داخليتها وخارجيتها.

• هوامش ومراجع إضافية

(1) René Descartes, *Le discours de la méthode*, Le livre de Poche, Paris, 1973, p. 111.

(2) V. I. Vernadsky. *Œuvres choisies*, vol.5, Moscou, 1960, p. 102.

(3) V. I.Vernadsky. *Réflexions d'un naturaliste. La pensée scientifique en tant que phénomène, planétaire*, livre2, Moscou1977, p. 32.

(4) V.I.Vernadsky, *Notes philosophiques de différentes années*, Prometei,15, Moscou,1988, p. 292.

(5) Denis Davydoff, *Esquisse d'une théorie de l'action partisane*, 2ème édition, Moscou,1822, p. 83.

مفهوم الحدود

بشكل مناقض، يعد الفضاء الداخلي لسيمياء الكون، في نفس الوقت، غير متساو، لا متناظر وموحد ومنسجم. رغم أنه يتكون من بنيات في حالة مواجهة، فإنه لا يمتلك فردانية حقيقية. الوصف الذاتي لسيمياء الكون يتضمن استعمال ضمير شخصي بصيغة المتكلم. من بين الآليات الأولى للتفريد السيميوطيقي، آلية الحدود، والحد يمكن أن يحدد بصفته الحد الخارجي لشكل بصيغة ضمير المتكلم. هذا الفضاء هو «فضاؤنا»، «هو الفضاء الخاص بي»، إنه فضاء «مثقف»، «سليم»، «منظم بشكل متناغم»، إلخ. بتنافر مع «فضائهم»، الذي يعد فضاء آخر»، «عدائيا»، «خطيرا»، «عدميا».

كل ثقافة تبدأ بتقسيم العالم إلى الفضاء الداخلي الخاص «بي»، إلى فضا «ئهم» الخارجي. الطريقة التي يؤول بها هذا التقسيم الإثناني تتوقف على تيبولوجية الثقافة المعنية. غير أن التقسيم الحقيقي هو الذي ينبع من الكليات الثقافية البشرية.

الحد يمكن أن يفصل الأحياء عن الأموات، المستقرين عن الرحل، المدن عن القرى؛ يمكن أن يكون منتميا للدولة، اجتماعيا، وطنيا، عقائديا أو من طبيعة أخرى. نسجل تشابها يثير الاستغراب، حتى بين الحضارات التي لا يوجد تواصل فيما بينها، بين أنماط التعبير المستعملة لوصف العالم الذي يوجد هناك ما بعد الحدود. القديس المؤرخ لكييف، في القرن الحادي عشر[(1)*]، يصف حياة القبائل السلافية الشرقية[(2)*] التي ما زالت بعد من البايان[(3)*]، يكتب:

الدريفليون يعيشون مثل حيوانات، مثل الحيوان؛ يقتتلون فيما بينهم، يأكلون الطعام الفاسد، يجهلون كل شيء عن الزواج ويكتفون بالانفراد بالنساء حذاء النهر. الراديميكيون، الفياتشيون، والقبائل الشمالية يقتسمون نفس العادات: يعيشون

---

(1)* هو نيستور (1056 ـ 1106). كان راهب دير المغارات بكييف. عمله الأساسي هو حوليات حول العصور الأولى لروسيا كييف إلى حدود المرحلة التي عاصرها (القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر).

(2)* يحيل المصطلح على الشعوب الهند ـ أوربية. كان السلافيون في العصور الوسطى يمثلون ملكيات قوية في أوربا الوسطى وأوربا الشرقية. يتحدد المهد الأصلي لهذه الشعوب في المناطق المحددة في أوكرانيا وبولونيا الشرقية شمال البحر الأحمر.

(3)* البايان باللاتينية تعني «الفلاح»، واستعمالها يحيل على قاطني البادية الذين ظلوا بفعل العزلة مخلصين للعبادات القديمة، لذلك فإن «البايانية» تعد مصطلحا يدل عامة على الممارسات الدينية العتيقة المخالفة للمسيحية واليهودية. تاريخيا شكلت البايانية الشكل الديني السائد في أوربا الغربية، إلى حدود قدوم الامبراطور تيودوس الأول (392) الذي وضع حدا لهذا الشكل الديني.

في الغابة مثل الحيوانات المتوحشة، يقتاتون من الطعام الفاسد ويستعملون لغة نابية أمام آبائهم وأصهارهم، يجهلون كل شيء عن الزواج، غير أنهم ينظمون ألعابا بين قراهم، يقومون خلالها بالرقص وبإنشاد كل أنواع الأغاني الشيطانية[1].

ولننظر كيف أن مؤرخ حوليات من القرن الثامن، وهو مسيحي، وصف عادات الساكسونيين البايان:

يتسمون بطبيعة الاعتزاز بالنفس، عبدة الشيطان، أعداء لديانتنا، لا يحترمون لا الإنسان ولا القواعد الإلهية، ويسمحون لأنفسهم بالقيام بما هو محظور»[2].

هذه الكلمات الأخيرة تبين العلاقة «المرآوية» التي توجد بين «عالمنا» و«عالمهم»: ما هو محظور بالنسبة لنا نحن، يعد مباحا بالنسبة لهم.

كل ما يوجد هو موضوع للتحديدات الحصرية للمقولة الحقيقية (الزمان والمكان). التاريخ البشري ليس سوى تمظهر خاص لهذا القانون. الكائنات البشرية هي سابحة داخل فضاء واقعي، هو الذي منحته إياهم الطبيعة. الوعي البشري ينجز نماذجه انطلاقا من ثوابت مثل دورة الأرض «مسار الشمس في الأفق»، حركة النجوم، الدورة الطبيعية للفصول. الثوابت الفيزيولوجية للجسم البشري لا تعد أقل أهمية: إنها تحدد بعض أنواع العلاقات مع العالم الخارجي. أبعاد الجسم البشري تمنح عالم القوانين الميكانيكية مظهره «الطبيعي»، في حين أن كون الجزئيات وكون الفضاء الكوسمي لا يمكن أن يفهم إلا بطريقة

نظرية، وبمساندة جهد عقلي خارق. التعالق بين الوزن المتوسط لكائن بشري، قوة الجاذبية والوضع العمودي للجسم، أنتج مفهوما كونيا، حاضرا في كل الثقافات البشرية: التقابل بين **الأعلى والأسفل**. توجد طرق متعددة لتأويل هذا التقابل: دينية، اجتماعية، سياسية، خلقية، إلخ. إن العبارة «لقد بلغ القمة»، التي يمكن أن تفهم من لدن أي أحد، كيفما كانت الثقافة التي ينتمي إليها، هل تبدو أكثر وضوحا أيضاً لشخص مفكر أو لإنسان كان يعيش دائما خارج الجاذبية؟

«الأعلى»، «القمة» كلمات لا تستدعي ضرورة التفسير. العبارة: «من لا يطير إلى القمة، يسقط إلى الدرك الأسفل» (بوالو، **سخرية**)[(1)*]، يمكن أن تفهم بطريقة كونية كما هو الأمر بالنسبة للعبارة» الصراع نفسه نحو الأعالي يكفي لملء قلب إنسان. يجب أن نتخيل سيزيف فرحا». (كامي، **أسطورة سيزيف**[(2)*]).

مهما كانت المسافة المكانية ـ الزمانية كبيرة بين كامي ويان فيسكاتيا، الذي قاد خلال القرن الحادي عشر بعثة عقابية ضد البايان في روسيا، فإن القيمة الدلالية «للأعلى» و«الأسفل»، هي نفسها بالنسبة لكل واحد منهما. حسب الراهب ـ كاتب

---

(1)* بوالو (1636 ـ 1711). اتخذ هوراس مثالا له، وكذلك الكتاب الفرنسيين الذين يكتبون في نوع السخرية. عرف بنصوصه في هذا النوع: سخريات (1660 ـ 1668).

(2)* البير كامي (1913 ـ 1960). كان الكاتب الفرنسي مهتما بالكتابة الصحافية وبالأدب والمسرح، من نصوصه: الغريب (1942)، أسطورة سيزيف(1942) محاولة، الطاعون، رواية (1947).

الحوليات، قبل إعدام سحرة من اليابان «شمانيون»، استفسرهم يان عن إلههم، وحصل على الجواب بأن الإله هذا «يقطن في أعماق البحار». وقدم لهم يان، محتجا بسلطته، التعليق التالي: ما هو نوع الآلهة، إذن، الذي يقيم بأعماق البحار؟ يتعلق الأمر بالشيطان، لأن الإله يقيم في السماوات». ثمن كاتب الحوليات هذه العبارة ووضع تقريبا، نفس الكلمات على لسان الكاهن الباياني لبلاد» الشيد:

رجل نوفكورود[(1)*] تساءل: «ما هي آلهتكم؟ أين تقيم؟» وعلق الساحر: «في الأعماق البحرية، إنهم سود الوجه، بأجنحة ولهم ذيل، يصعدون حتى السماوات للاستماع لآلهتكم.لأن آلهتكم توجد في السماوات»[(3)].

لا تناظر الجسم البشري يعد القاعدة الانتروبولوجية لعملية منحه بعدا سيميائيا: سيميوطيقا **اليمين** وسيميوطيقا **اليسار** يمكن أن توجد كونيا في الثقافات البشرية كما هو الأمر بالنسبة لتقابل **الأعلى والأسفل**. اللا ـ تناظرات العميقة **للمذكر والمؤنث، للأموات والأحياء**، هي أيضاً منتشرة. التقابل **حي/ ميت** يتضمن تقابل شيء ما يتحرك، شيء ساخن، يتنفس، بشيء غير متحرك، أو بارد لا يتنفس (الاعتقاد بأن البرودة والموت تعدان كلمتين مترادفتين يعد مؤكدا بواسطة كمية كبيرة من النصوص المنبثقة من ثقافات مختلفة، ويعد أيضاً، مشتركا، تطابق الموت

(1)* مدينة نوفكورود التي تقع على بعد 552 كيلو متراً شمال غرب العاصمة موسكو.

مع التحول إلى حجر: يمكن ملاحظة الخرافات المتعددة حول مصادر الجبال والصخور).

لقد لاحظ فيرناديسكي أن الحياة على وجه الأرض تسير في إطار سيرورة زمانية ـ مكانية خاصة، تخلقها الحياة نفسها:

سيكون من السليم منطقيا تقديم فرضية علمية جديدة، مفادها أنه فيما يتعلق بالمادة الحية على كوكب الأرض، نكون ليس أمام هندسة جديدة، وليس أمام واحد من القوانين الهندسية لرايمان[(1)*]، ولكن نكون أمام ظاهرة طبيعية خاصة لم تكن، لحد الساعة، سوى خاصية للمادة الحية. يتعلق الأمر بظاهرة المكان ـ الزمن، التي لا تلتقي، بالمعنى الهندسي، بالفضاء، والذي في إطاره لا يبدو الزمن مثل بعد رابع، ولكن مثل تتابع للأجيال (هـ ـ م)[(4)].

الحياة البشرية الواعية، أي الحياة الثقافية، تفرض أيضاً بنية مكانية ـ زمانية خاصة، لأن ثقافة ما تنتظم داخل إطار ينتمي لمكان ـ زمن خاص، ولا يمكن أن يوجد خارج إطار هذه الحياة. هذا التنظيم يتحقق ماديا على شكل سيمياء كون تقوم في نفس الوقت بإنتاجه.

العالم الخارجي، الذي يجد الكائن البشري نفسه منغمسا داخله، يعد موضوعا لعملية السيميائية لكي يصبح عاملا ثقافيا: إنه مقسم إلى فضاءين. فضاء الموضوعات التي تدل، ترمز، التي

---

(1)* بنهارد رايمان (1826 ـ 1866).عالم رياضيات ألماني. قدم أبحاثه في مجال الجبر والهندسة (ما يعرف بمساحة رايمان).

تعين شيئا معينا (لها دلالة معينة)، وفضاء الموضوعات التي هي، ببساطة، نفسها. اللغات المختلفة التي تؤثث سيمياء الكون، هذا الحارس بالعيون المتعددة، تولد تمايز هذا الواقع الخارجي. الصورة البارزة التي تنبثق، تسهم في سيرورة توحيد سيمياء الكون، وبمساعدة الأداة الميتابنيوية التي تعد خاصة بها، فإنها تحصل على حق الحديث باسم الثقافة في كليتها. في ذات الوقت، البنيات التحتية لسيمياء الكون، على الرغم من الفروق بينها، تجد نفسها منظمة في إطار نسق عام من المرجعيات: على طول محور زمني (يتضمن الماضي، الحاضر والمستقبل)، ومحور مكاني (يتضمن الفضاء الداخلي، الفضاء الخارجي والحد بين الاثنين). الواقع اللا ـ سيميوطيقي بمكانه وزمنه الخاص به يمكن أيضاً أن يكون مسننا داخل هذا النسق، لكي يكون قابلا «للسيميائية»، أي قادرا على أن يصبح محتوى لنص سيميوطيقي. سنعود في مكان لاحق لهذا المظهر من مظاهر السؤال.

هكذا، وكما سبق أن قلنا، فإن توسع الوصف الذاتي الميتابنيوي لمركز الثقافة إلى كل الفضاء السيميوطيقي الخاص به، الذي يوحّد بالنسبة للمؤرخ كل واحدة من القطائع السانكرونية لسيمياء الكون، لا يعطي، في الواقع، سوى وهم التوحيد. في مركز الميتابنية، توجد «لغتنا»، ولكن على هامشها، هذه الأخيرة تعالج كما أنها لغة «طرف آخر»، غير قادرة على أن تعكس، بوفاء، الواقع السيميوطيقي المحايث: كما أن نحوها يعد نحو لغة أجنبية. ينتج عن هذا أنه في مركز الفضاء الثقافي،

طبقات سيمياء الكون التي تطمح لأن تبلغ مستوى الوصف الذاتي، تنجح في التنظيم بطريقة جافة وبتنظيم ذاتي. غير أنها تفقد (بشكل متواقت) ديناميتها؛ بعد استنفاذ كل إمكانياتها في اللاتحديد، تتوقف على أن تظل مرنة وتصبح غير قادرة على التطور. على مستوى الهامش ـ وكلما ابتعدنا عن المركز، كلما أصبح ذلك ظاهرا ـ العلاقات بين الممارسة السيميوطيقية والمعايير المفروضة أصبحت أكثر توترا أيضا. النصوص التي تتوافق وهذه المعايير تعد معلقة في الفراغ، خالية من كل سياق سيميوطيقي واقعي، في حين أن إبداعات عضوية، ولدت داخل وسط سيميوطيقي حقيقي، تجد نفسها في مواجهة مع المعايير الاصطناعية. هذا هو مجال الدينامية السيميوطيقية. إنه مجال التوتر الذي ترى فيه اللغات الجديدة النور. هكذا وكما لاحظ شارحون مثلا، منذ أمد طوي[5]، فإن الأنواع الهامشية في مجال الفن تعد أكثر ثورية من الأنواع التي توجد في قلب الثقافة؛ إنها تتمتع بحظوة عالية وينظر إليها من لدن معاصريها مثل أنواع فنية بامتياز. النصف الثاني من القرن العشرين كان الشاهد على الظهور العنيف لأشكال من الثقافة الهامشية. «مسيرة» المكون السينمائي تعد مثالا على هذه الظاهرة: عرض فني شعبي، حر من كل القيود النظرية ومقيد فقط بتشكيلة من الإمكانيات ذات الطبيعة التقنية، أصبح شكلا فنيا مركزيا، كما أصبح لكثرة ما هو موجود، خلال العقود الأخيرة، يمثل أحد أشكال الفن التي كتب بشأنها الشيء الكثير. نفس التحليل يمكن أن يتم بالنسبة لفن

الطليعة الأوربي في كليته. فبعدما كان «أقلية متمردة» أصبح ظاهرة مركزية تفرض قوانينها على العصر وتجهد نفسها لفرض نغمتها على سيمياء الكون برمتها. بمجرد ما أضحى مسكوكا فعليا، أصبح موضوع تنظير كثيف على المستوى الميتابنيوي.

نفس هذه السيرورات يمكن أن تلاحظ في إطار نص موحد. يعد، مثلا، معروفا جدا أنه في لوحات بدايات النهضة، التفاصيل اليومية، المألوفة، كانت تجد لها مكانا على هامش قماش اللوحة أو داخل مشاهد متموضعة داخل مستويات متباعدة، في حين أن الصور المركزية كانت تجد لها موقعا بطريقة معيارية صارمة. هناك مثال بليغ وبارز لهذه السيرورة في «جلد المسيح»(1)* لبيرو ديلا فرانسيسكا، الذي يمكن أن نراه في قصر ديكال بإيربينو(2)*. الصور الهامشية وضعت في المستوى الأول، في حين أن صورة الجلد نفسها، وضعت في خلفية ثانوية وتم تصويرها بألوان صماء، مشكلة بهذه الطريقة لوحة العمق الدلالية للثلاثي الملون على المستوى الأول. سيرورات مماثلة يمكن أن تتم ليس داخل المكان ولكن داخل الزمن: إنها مرتبطة بالحركة التي تذهب من رسم تمهيدي إلى نص مكتمل. أمثلة

---

(1)* لوحة للفنان الإيطالي بيرو ديلا فرانسيسكا، وتتميز فيها الصورة بكونها متمفصلة إلى مشهدين متمايزين، مشهد يعكس المرحلة المعاصرة للفنان ومشهد ثان يعكس مشهدا توراثيا.

(2)* قصر ديكال: من أجمل قصور عصر النهضة بإيطاليا. يمثل اليوم متحفا للوحات الفنية. من بين اللوحات التي يضمها، لوحات بيرو ديلافرانسيسكا.

كثيرة تبرز أن النماذج الأولية لقصيدة شعرية أو للوحة تنبثق بجرأة من استتيقا مستقبلية مقارنة مع النص النهائي «المعياري» الذي مر من خلال الرقابة الذاتية للكاتب. نفس الأمر بالنسبة للقطة التي يرفضها مخرج سينمائي أثناء إنجاز المونتاج الخاص بفيلم معين.

قياس ينبثق من دائرة أخرى هو نشاط السيرورات السيميائية خلال العصر الوسيط الأوربي، في هذه المجالات التي لم تسعف فيها عملية تمسيح الشعوب «البربرية» في إزالة العقائد البايانية الشعبية، ولكن قامت بكل بساطة بتدثيرها بمعطفها الرسمي: نفكر في جهات مثل البريني، الألب والمستنقعات التي كان يعيش فيها الساكسونيون والتيرينج. يتعلق الأمر بالتربة التي، أنتجت في وقت لاحق «المسيحية الشعبية»، البدع وبعد ذلك، الإصلاح.

ظهور نشاط سيميوطيقي تثيره مثل هذه الوضعية، يقود إلى «نضج» متسارع للفضاءات الهامشية؛ لغات واصفة تولد وبدورها تعلن بأنها لغات واصفة كونية خاصة بكل سيمياء الكون. تاريخ الثقافة يقدم أمثلة عديدة لهذه الخصومات. وبالفعل، مؤرخ الثقافة النبيه سيكتشف في كل طبقة سانكرونية ليس فقط نسقا من القوانين المعيارية، ولكن إبدالا من الأنساق في حالة تنافس. نموذج نمطي يكمن في التعايش، في ألمانيا القرن السابع عشر، من جهة، بين «مجتمعات لغة» وبين «المجتمع المثمر»، التي أعطت لنفسها مهمة تطهير اللغة الألمانية من بربرياتها، وخاصة الكاليسية[1]*

(1)* هو الاقتراض الذي يتم من اللغة الفرنسية في اتجاه لغة أخرى.

واللاتينية، وأيضاً إعطاء بعد معياري للنحو(انظر نحو شوتل)[1]* ؛ ومن جهة أخرى، «الأكاديمية النبيلة لسيدات الإيمان» (أو «نظام السعفة الذهبية»، الذي له هدف معاكس وهو تشجيع انتشار اللغة الفرنسية وأسلوب السلوك على الطريقة»الرفيعة». نستطيع أيضاً الإشارة إلى تعايش الأكاديمية الفرنسية، »[2]* والصالون الأزرق[3]* للسيدة رامبويي.

يعد هذا المثال الأخير ملائما بشكل خاص في الوقت الذي يشتغل فيه المركزان بفاعلية وبوعي لخلق «لغتهم الثقافية». حين أسست الأكاديمية الفرنسية (وقع الملك التصريح بتاريخ 2 يناير 1635)، أولى مهامها كانت هي «تطهير وتثبيت اللغة». بالنسبة «للثقافة» لرفيعات فندق رامبويي، فإن مسألة اللغة كانت أيضاً في المقام الأول. لقد كتب بول تاليمان»[4]* :

---

(1)* جيستيس جورج شوتل (1612 ـ 1676). رجل قانون وكاتب وعالم نحو ألماني. أنجز كثيرا من الأعمال حول اللغة الألمانية.

(2)* أسست الأكاديمية الفرنسية سنة (1635)، تحت ولاية الملك لويس الثالث عشر من لدن ريشليو. وتعد من أقدم المؤسسات الفرنسية. للأكاديمية الفرنسية دور مزدوج. الحفاظ على اللغة الفرنسية والقيام بأعمال إحسانية.

(3)* صالون السيدة رامبويي، أسس سنة (1604) تحت طلب السيدة رامبويي وهي إيطالية الأصل وتتمتع بثقافة رفيعة. نجحت في استقطاب نخبة منتقاة كانت تستقبلها في «الصالون الأزرق». من بين ضيوفها ما بين 1620 إلى 1625، ريشليو ومالارب. كان ضيوف الصالون الأزرق يسهمون في النقاشات الأدبية والنحوية.

(4)* بول تاليمان (1642 ـ 1712). هو رجل كنيسة فرنسي ورجل أدب. كان متأثرا بجنس الكارتوغرافيا العاطفية. من أعماله: سفر جزيرة الحب، حيث تأخذ أماكن السفر أسماء مثل الاحترام، والحزن والحشمة والفخر. انتخب عضوا بالأكاديمية الفرنسية سنة 1666.

إذا كانت كلمة «لغة جماعية ما» لا تدل سوى على لغة سيئة لسيد، كما يمكن أن تكون لغة الطبقة الدنيا للشعب، لا يمكن بتاتا أن نقول لغة وضيعة لأن السيدات الرفيعات تبحثن عن الأجمل، غير أن هذه الكلمة تعني أيضاً اللغة المتكلفة، وعليه فإن اللغة المبتذلة للرفيعات، تعد طريقة جيدة في الكلام، إنها ليست اللغة الحقيقية التي تتكلمها اللواتي نصفهن بالرفيعات، إنها جمل منتقاة، صنعت بشكل قصدي[6].

إن الجملة الأخيرة تعد في غاية الوضوح؛ تبين إلى أي حد كانت لغة الرفيعات مصطنعة[(1)*] ومعيارية. في الوقت الذي يقوم فيه الهجاء الانتقادي حول «الرفيعات» بنقد الاستعمال الخاطئ لهذه اللغة، وهذا من وجهة نظر معيارية عالية، أما من وجهة نظرهم، كان لهم هدف الرقي بهذا الاستعمال إلى مستوى يصبح فيه معيارا، أي خلق تمثيل مجرد لاستعمال واقعي[7].

وجهات النظر المختلفة تجاه الفضاء تعد أيضاً مهمة. ريشليو، الذي أسس الأكاديمية، كان يرى في انتشار لغة فرنسية نقية ومقعدة داخل حدود فرنسا المثالية والمطلقة، منتهى أحلامه السياسية. صالون السيدة رامبويي خلق أيضاً فضاءه المثالي: يوجد عدد مثير من الوثائق حول» الجغرافيا

(1)* «الأثر الرفيع»، من بين التيارات الأدبية التي ميزت القرن 17. تشكل ونما في الصالونات، حيث كان رواده في بحث مستمر عن الأناقة والذوق والطرائق الرفيعة واللغة الرفيعة. من أشهر الصالونات «الصالون الأزرق» للسيدة رامبويي.

الرفيعة»، بدءا ببطاقة الطراوة للآنسة دوسكيدري[1]*، وبإدراج بطاقة مملكة السيدات الرفيعات (1659) بطاقة حاشية كيري (1663)، سفر جزيرة الحب (1663) لتاليمان. خلقت هذه الوثائق صورة للفضاء على مستويات متعددة: باريز الحقيقية تصبح أثينا من خلال مجموعة من إعادة التحديدات الاتفاقية. ولكن على مستوى أعلى، يوجد فضاء» بلد الطراوة» الذي يتطابق مع سيمياء الكون الحقيقية. لنقارب بهذا الجغرافية الإيتوبية للنهضة التي تتضمن هدفين: من جهة، هدف خلق تمثيل للمدينة المثالية، للجزيرة أو للبلد «ما فوق» الواقع، بتضمين أوصاف جغرافية وخرائطية (كما هو الأمر بالنسبة لايطوبيا توماس مور[2]* والمحيط الجديد لفرنسيس بيكون)[3]*؛ ومن جهة أخرى، بهدف إعطاء تعبير ملموس للميتابنية بالتخطيط وببناء

---

(1)* مادلان دوسكيدري (1608 ـ 1701). بعد أن آل صالون رامبويي إلى الانحدار، عملت دوسكيدري التي كانت من رواده، إلى استقبال نخبة من الكتاب والمفكرين بصالونها، وظل الحب موضوعا مفضلا للمحادثات والنقاشات.كتبت رواية: كيليلي، قصة رومانية وضمنتها كتاب: بطاقة الطراوة.

(2)* توماس مور (1477 ـ 1535). فيلسوف ورجل قانون إنجليزي. استعاد موضوع «المدينة المثالية» عند اليونان بخلق شكل جديد. يدعو مور في هذا العمل للتسامح والانضباط لخدمة فكرة الحرية من خلال عالم غريب ومتخيل.

(3)* فرنسيس بيكون (1561 ـ 1626). فيلسوف انجليزي. أسهم في مجال الفلسفة والعلوم بتأسيس التجريبية والمنهج التجريبي. الفكرة الأساسية التي بلورها هي اكتشاف قوانين الطبيعة وأسباب الظواهر باعتماد عدد كبير من المقارنات.

مدن مثالية. أنظر، مثلا، الرسم الرائع للوسيانو لورانو المعنون بـ «المدينة المثالية، في قصر ديكال بإيربينو». أعمال فنية مثل «وصف قصر لدولة إيدمونيا»، «جزيرة بلد المحظوظين» (1553)، أو «مدينة الشمس» لكامبانيلو، هيأت السبيل لعدد كبير من مشاريع المدن المثالية. أفكار ألبيرتي تقف عند خلفية ايتوبيا النهضة. تصاميم المدن التي رسمت من لدن دورر[(1)*]. ليونار ديفانشي[(2)*]، تصميم سفورزيندا خلق من لدن فيلاري[(3)*]، تصميم فرانسيسكو دي جورجيو مارتيني[(4)*] من أجل مدينة مثالية، كانت أمثلة للتدخل المباشر للميتابنية في الواقع، لأن كل هذه التصاميم كان يجب أن تطبق. هكذا كما أشار إلى ذلك جون دوليمو:[(5)*].

نماذج للإنجاز الناجح لهذه التصاميم التي ما زلت قائمة هي ليما (كما هو الأمر بالنسبة لبناما ومانيلا خلال القرن السابع

---

(1)* ألبرشت دورر (1471 ـ 1528). ينتمي مثل ليونار ديفانشي إلى فئة من الرسامين والنحاتين والمهندسين المعماريين الذين اعتمدوا الهندسة مثل أداة للتحليل.

(2)* ليونار ديفانشي (1452 ـ 1519) الفنان الإيطالي الذي تنوعت معارفه بين الفن والرياضيات والهندسة والنحت. . .

(3)* فيلاري (1400 ـ 1469). نحات ومهندس معماري. قدم وصفا لمدينة متخيلة (سفورزيندا).

(4)* فرانسيسكو دي جورجيو مارتيني (1439 ـ 1502). مهندس معماري ورسام ونحات ومهندس عسكري إيطالي. كان مهتما بالهندسة المعمارية المدنية والعسكرية.

(5)* جون دوليمو مؤرخ فرنسي، ولد سنة 1923. مهتم بتاريخ البنيات الذهنية الدينية.

عشر)، زاموس في بولونيا، فاليتا[1]* على جزيرة مالطا، نانسي؛ وتندرج في نفس النسق ليبورن[2]* كاتينارا[3]* في بلاد البيمون، فالوريس، برواج وفيتري لوفرانسوا»[8].

غير أن النقط الأكثر حساسية لسيرورات العملية السيميائية هي حدود سيمياء الكون. مفهوم الحدود يتسم بالازدواجية: إنه يفرق ويوحد في ذات الآن. تعد دائما حدا لشيء معين وتنتمي بهذه الطريقة لثقافتين متجاورتين، لاثنين من سيمياء الكون متلاصقتين. الحد يتسم بالازدواجية اللغوية والتعدد اللغوي. إنه آلية موجهة لترجمة النصوص من سيميوطيقا أجنبية إ لى «لغتنا»، الفضاء الذي يتحول فيه ما هو «خارجي» إلى ما هو «داخلي»؛ إنه غشاء يحول النصوص الأجنبية إلى حد أن هذه الأخيرة تصبح عناصر مكونة للنسق السيميوطيقي الداخلي لسيمياء الكون، مع الاحتفاظ بخصائصها التي تميزها. في روسيا كييف، هناك كلمة تعين الرحل الذين يستقرون على جانب التراب الروسي حيث أصبحوا فلاحين، وفي إطار تحالف مع الأمراء الروس، ينخرطون في حملات ضد إخوانهم الرّحل: يصطلح عليهم «بالبكانيين»، وبوكان تعني «بايان» كما تعني أيضاً «الأجنبي»، «غير المستقيم» «غير نقي السريرة». كناية ا«البكانيني» تعبر بوضوح عن وضعية الحدود.

---

(1)* فاليتا: عاصمة مالتا.

(2)* مقاطعة فرنسية (منطقة الجيروند).

(3)* مقاطعة إيطالية (منطقة بيمو).

من أجل تمكين بايرون من الاندماج داخل الثقافة الروسية، ازدواج ثقافي كان ضروريا: «بايرون روسي» ينتمي إلى الثقافتين. مثل «روسي» كان يشكل عضوياً، جزءاً من المسار الداخلي للأدب الروسي الذي يتكلم لغته (بالمعنى السيميوطيقي الواسع للكلمة)؛ كان لا يستطيع منذ ذلك الوقت أن يقصى من هذه الثقافة بدون أن يترك فراغا وراءه. في ذات الوقت كان بايرون، الذي ينتمي عضويا للأدب الإنجليزي، والذي كان في سياق الأدب الروسي لا يستطيع أن ينجز وظيفته إلا إذا تم الإحساس به بصفته بايرون، أي مثل شاعر **انجليزي**. هذا هو السياق الذي يجب أن نفهم داخله تعجب لارمونتوف: «لا أنا لست بايرون، أنا واحد آخر». إنهم ليسوا بنصوص أو بكتاب منفصلين، ولكنهم ثقافات كاملة هم في حاجة إلى معادلات متخيلة مثل هذا في «ثقافتنا»، مثل المعاجم المزدوجة، من أجل أن تكون التواصلات الثقافية المشتركة ممكنة[9]. ثنائية هذه الصور تعد ظاهرة لأنها تعد، في نفس الآن، وسيلة للتواصل وحاجزا لتحقيقه. مثال بوشكين يجسده بوضوح: أشعاره الخاصة ببدايات الرومانسية، شبابه المضطرب، منفاه، عناصر أسهمت في صنع صورة مسكوكة لشاعر رومانسي في ذهن قرائه، الذين يقرأون أشعاره من خلال هذا المنظور. بوشكين نفسه أسهم في صنع «الميتولوجيا الشخصية الخاصة به»، والتي تتوافق والنسق العام لـ «السلوك الرومانسي». لاحقا في مقابل ذلك، هذه الصورة وقفت حاجزا بين كتابة بوشكين كما

تطورت، وقرائه. كتاباته المتشائمة والواقعية، التي ترفض الرومانسية، ثم النظر إليها من لدن قرائه، الذين، في ذهنهم، كانت صورة بوشكين الأول دوما حية، مثل «سقوط» و«خيانة».

حينما تتغير البنية الميتالغوية لسيمياء الكون، كتابات حول كتاب «مجهولين» و«منسيين» ترى النور، وفي ذات الوقت، حين تتطور الصور المسكوكة، فإن أعمالا مثل «دوستويفسكي مجهولا» أو «كوته كما كان حقيقة» تعرف طريقها إلى النشر، وتعطي الانطباع لقرائها بأنهم إلى حد الآن، لا يعرفون أي شيء عن دوستويفسكي الحقيقي أو كوته، وأن ساعة الفهم الحقيقي في نهاية الأمر قد حانت.

شيء ما، مماثل، يقع حين تغزو نصوص جنس أدبي ما فضاء جنس أدبي آخر. يصبح التجديد واضحا حين تصبح المبادئ الرئيسة لجنس مبنينة في تعالق مع قوانين نوع آخر، وحين يندمج هذا النوع «الآخر» عضويا داخل البنية الجديدة، مع الحفاظ على ذكرى ما من نسقه السابق في التسنين. هكذا، حينما يدمج بوشكين في نص قصته **دوبروفسكي** مقطعا حقيقيا من محاكمة قذف وقعت خلال القرن الثامن عشر، وحين يضمن دوستويفسكي الإخوة كراما زوف، المعارضة الوفية لمرافعات تم التلفظ بها حقيقة من طرف قاض ومحام، فإن هذه النصوص تصبح عضويا، جزءا من السرد، وفي مقابل ذلك، مثل وثائق أتت من مصدر خارجي، تمثل انزياحات في المفتاح الجمالي للسرد الأدبي.

مفهوم الحدود الذي يفصل الفضاء الداخلي لسيمياء الكون

عن الفضاء الخارجي، يعد خاما وبدائيا. الفضاء الكلي لسيمياء الكون يعد في الواقع مخترقا لحدود من مستويات مختلفة، تنتمي للغات مختلفة بل ولنصوص مختلفة: الفضاء الداخلي لكل واحد من سيمياء الكون التابع، يمتلك «أناه» السيميوطيقي الخاص به، وهو محقق على شكل رابط بين لغة معينة أو بين مجموعة من النصوص، أو نص منفصل، أو فضاء ميتابنيوي يصف هذه الكيانات. (يجب دائما أن نحتفظ في الذهن بأن اللغات والنصوص تعد متراكبة سلميا، على مستويات مختلفة). هذه الحدود الأفقية التي تجري عبر سيمياء الكون، تخلق نسقا بمستويات مختلفة. بعض أجزاء سيمياء الكون، يمكن أن تكوّن، على مستويات مختلفة من الوصف الذاتي، أنواعا مختلفة من البنى: نوع وحدة سيميوطيقية، نوع اتصال سيميوطيقي محدد بواسطة حد بسيط؛ نوع مجموعة من الفضاءات المغلقة، كل واحد محدد بحده الخاص به، أو أخيرا نوع قطعة يتم تقطيعها في إطار فضاء أكثر عمومية، يكون جانب منها محددا بواسطة حد انشطاري، في حين يبقى الجانب الآخر منفتحا. إن سلمية الأسنن التي تفعل المستويات المختلفة للدلالة داخل سيمياء الكون الشاملة تتكيف مع هذه الإمكانيات المختلفة.

معيار مهم لهذا النسق السلمي يرجع إلى إشكالية الذات داخل نسق معين: إشكالية الذات القانونية، مثلا، في النصوص القانونية لثقافة معينة، أو إشكالية «الشخصية» في إطار نسق خاص للتسنين السوسيو ـ ثقافي. مفهوم «الشخصية» لا يعد

مطابقا مع ذات فيزيقية إلا في بعض الشروط الثقافية والسيميوطيقية. يمكن فضلا عن هذا، أن تشير إلى مجموعة تدمج فيها أو لا تدمج تلك الخيرات، أو تكون مقترنة بوضعية ما، اجتماعية أو دينية أو أخلاقية. وهكذا، فإن زوجة، أطفالا، عبيدا، يمكن في بعض الأنساق، أن يكونوا مدمجين في شخصية السيد، الزعيم، الزوج، رب العمل الإقطاعي، ولا يملكون أي وضع فردي؛ في حين أنهم يعاملون، في أنساق أخرى، مثل أفراد منفصلين. المشاكل والتمردات تنبثق، حين نجد منهجيتين للتسنين في وضعية مواجهة: إنها، مثلا، حالة بنية سوسيو ـ سيميائية تصف فردا مثل جزء من كل، ولكن هذا الشخص ينظر إليه مثل وحدة مستقلة، ذات سيميائية وليست موضوعا.

حين كان إيفان المرعب يقتل البوياريين الذين سقطوا في النكبة، كان يغتال أيضاً عائلتهم، وكذلك خدامهم ليس فقط عبيدهم، ولكن أيضاً فلاحي القرى الذين يوجدون فوق أراضيهم (كان يستطيع أيضاً أن ينفي الفلاحين، أن يغير أسماء القرى وأن يدك المنازل). بدون أن نغفل الوحشية المرضية للقيصر، نستطيع أيضاً أن نفسر هذه الإعدامات ليس برد فعل الخوف، (كما أن قنا يمكن أن يهدد القيصر!)، ولكن بفكرة أن كل هؤلاء الأشخاص لا يكونون سوى شخص واحد، ويشكلون جزءا لا يتجزأ من البويار المعاقب؛ إنهم يقتسمون إذن المسؤولية مع هذا الأخير. هذا الموقف بطبيعة الحال، لا يعد مختلفا بشكل كبير عن موقف ستالين وعن سيكولوجيته مثل طاغية شرقي.

من وجهة نظر قانونية أوربية، وهي التي تتجذر في الاعتراف بحقوق الإنسان، المنبثقة من مرحلة ما بعد النهضة، فإن فكرة كون شخص يحب أن يتحمل وزر أخطاء شخص آخر، تعد غير مفهومة. في سنة 1732، زوجة السفير البريطاني ببترسبورغ السيدة روندو علقت على هذه الممارسة الروسية لصديقة أوربية، (السيدة روندو لم تكن أكثر الناس عداء لحاشية روسيا، بل كانت تؤمثل هذه الحاشية: في رسائلها، كانت تمدح «الحساسية» و«الدماثة» للإمبراطورة آن، التي كانت أيضاً فظة مثل مالك أراض من الضواحي، وفئة «النبلاء» التي كانت لها عندها حظوة خاصة. بالنسبة لنفي عائلة دلكروكي، كتبت:

«يمكن أن تفاجئي بنفي النساء والأطفال؛ ولكن هنا حين ينال رب الأسرة العقاب، فإن العائلة برمتها تقع تحت طائلة العقاب»[10].

هذا المفهوم، نفسه، للشخصية الجماعية (جماعة الضغط، في الوقت الحاضر) وغير الفردية، يتضمن مبدأ الثأر، الذي يجعل أن جماعة القاتل كلها ينظر إليها بصفتها مسؤولة. المؤرخ سولوفوف دافع باقتناع عن أطروحة، أن كون الممارسة التي يصطلح عليها بالميتنيشستفو[11] (التي لم تكن بالنسبة لأنصار الأنوار الذين يؤمنون بالتقدم سوى دليل على «الجهل»)، تعد مرتبطة ارتباطا وثيقا بإدراك قوي لجماعة الضغط مثل شخصية وحيدة.

«يجب أن نفهم بأننا إذا افترضنا قوة جماعة الضغط، وأيضا مسؤولية كل أفرادها في علاقة بعضهم بالبعض الآخر، فإن

أهمية الفرد تعد حتما مختزلة. لا تفكر أبدا في إيفان بتروف في ذاته، ولكن في إيفان بتروف صحبة إخوانه وأحفاده. وإذا افترضنا هذا الانصهار بين الذات والجماعة، فحين يحصل فرد ما على ترقية في مساره المهني، فإن كل الجماعة تترقى، وحين ينحدر فرد ما في الرتبة، فإن ذلك يحصل للجماعة برمتها»[12].

هكذا، ففي القرن السابع عشر، تحت ملك ألكسيس ميخايلوفيتش، رفض الوسيط ما تفاي بوشكين، الذي كان ينتمي لواحدة من الإحدى وثلاثين عائلة الأكثر أهمية في روسيا، الالتحاق ببعثة دبلوماسية مثل تابع لرجل الدولة المعروف جدا والمفضل عند القيصر، أ.ل. نردين ـ نششكين، الذي كان من وسط اجتماعي أدنى من وسط بوشكين؛ لقد فضل الذهاب إلى السجن وتحمل، بشجاعة، غضب القيصر وتهديداته بمصادرة كل ممتلكاته، بالتصريح بكرامة: «سيدي، يمكن أن تأمروا بإعدامي، غير أن نششكين يعد أصغر سنا وأقل شأنا مني»[13].

الفضاء المكاني الذي يكوّن في نسق تسنين ما، شخصية موحدة، يمكن أن يكون، داخل نسق آخر، فضاء حيث ذوات سيميوطيقية متعددة توجد في حالة مواجهة.

ما دام الفضاء السيميوطيقي تخترقه حدود متعددة، فإن كل رسالة تنتقل داخله يجب، في غالب الأحيان، أن تترجم وتحول، بكيفية أن السيرورة المولدة لأخبار جديدة تزداد حجما شيئا فشيئا.

وظيفة كل حد، كل قشرة(منذ غشاء الخلية الحية إلى الكون

الحيوي، الذي يعد، حسب فيرناديسكي، شبيها بغشاء يغطي الكون الخاص بنا، وإلى حدود سيمياء الكون) هي مراقبة، تصفية وتكييف ما هو خارجي مع ما هو داخلي. هذه الوظيفة الثابتة تتحقق بطرق مختلفة على مستويات مختلفة. ما يهم سيمياء الكون، أنها تتضمن فصلا بين»ملكي الخاص» و«ملك شخص آخر»، تصفية ما يأتي من الخارج، الذي يعالج مثل نص منتم إلى لغة مختلفة، وترجمة هذا النص داخل لغتي الخاصة. بهذه الصيغة، يصبح الفضاء الخارجي مبنينا.

حين تمتلك سيمياء الكون خصائص مجالية واقعية، فإن الحدود تكون فضائية بالمعنى الحرفي للكلمة. التشاكل بين مختلف أنواع المؤسسات البشرية ـ من الإقامات القديمة إلى المدن المثالية المصممة خلال عصر النهضة وعصر الأنوار ـ والتصورات المقترنة ببنية الكوسموس، تم غالبا إبرازه. وهو ما يفسر الاتجاه الإنساني في وضع البنايات الثقافية والإدارية الأكثر أهمية في قلب المدن. المجموعات الاجتماعية التي تعد بمثابة مجموعات في مستوى أدنى، تجد نفسها معزولة في الهامش. أما الذين يتموضعون خارج كل قيمة اجتماعية فإنهم يعزلون في حدود الضاحية (الأصل الاشتقاقي لكلمة الضاحية بالروسية «بردمستي»، يعني «قبل الساحة»، أي قبل المدينة، على حدودها). هذا المبدأ، مطبق على مستوى سلم عمودي للقيم، ينتج هذه المناطق الأليفة «الخارجية» التي هي الأقبية والكهوف، وفي المدينة العصرية، الميترو. إذا كان مركز الحياة «العادية» هو

الشقة، فإن الفضاء الحدودي، بين **المنزل واللا ـ منزل** يتكون من قفص السلم والمدخل. وهذه فعلا هي الفضاءات التي تجعل منها المجموعات الاجتماعية المهمشة «فضاءاتها»: الذين لا مأوى ـ لهم، مدمنو المخدرات، والشباب. مناطق حدودية أخرى تعد فضاءات عمومية مثل الملاعب الرياضية والمقابر. تغير مهم يقع في معايير السلوك المنمطة حينما ننتقل من الحد في اتجاه المركز.

بالمقابل، بعض العناصر تعد دوما متموضعة في **الخارج**. إذا كان العالم الداخلي يعيد إنتاج الكون، إذن ما يوجد في الجانب الآخر يمثل العدم، العالم ـ المضاد، فضاء جهنميا لا شكل له، مسكونا بالمخلوقات المخيفة، بقوى جهنمية أو بمساعديهم من البشر. في الريف، الساحر، الطحان، و(أحيانا) النجار، يجب أن يعيشوا خارج القرية، وهو نفس الشيء بالنسبة للسفاح في مدينة من مدن العصور الوسطى. الفضاء «العادي»، لا يتخصص بحدود جغرافية وحسب، ولكن أيضاً بحدود زمانية. الزمن الليلي يكمن هناك أبعد من الحد. الليل هو الزمن الذي نزور فيه الساحر، إذا كان هذا الأخير يوجب ذلك. اللص يعيش في هذا الفضاء ـ المضاد: منزله هو الغابة (المنزل ـ المضاد)، شمسه هي القمر («شمس اللصوص» في مثل روسي)، يتكلم لغة مضادة، سلوكه هو سلوك مضاد (يصفر بشكل جيد، يقسم ببذاءة)، ينام حين يكون الآخرون منهمكين في العمل، يقترف أعمال النشل حين ينام الآخرون، إلخ.

«عالم الليل» المديني يكمن هو أيضاً عند حدود الفضاء

الثقافي، أو أبعد من ذلك، هذا العالم المتنكر يقتضي سلوكا مضادا.

لقد سبق لنا أن أثرنا السيرورة التي يتحول بواسطتها هامش الثقافة نحو المركز، والسيرورة التي يتم بها صد المركز نحو الهامش. قوة هذه التيارات المتعارضة تعد أكثر قوة أيضاً بين المركز و«هامش الهامش»، المنطقة الحدودية للثقافة. بعد ثورة 1917 في روسيا، هذه السيرورة تمظهرت بشكل مباشر تحت غطاء أشكال وبنيات متعددة: سكان الضواحي الفقراء، الأغراب تحولوا بكثافة إلى «شقق البورجوازيين» بعد أن طردوا أو قتلوا ساكنيها للاستقرار مكانهم. هناك معنى رمزي ينعش أيضاً الانتقال داخل فضاء ينتمي للطبقة العاملة، شبابيك جميلة من الحديد كانت، قبل الثورة، تحيط الحدائق الملكية للقصر الشتوي، ببيتروكراد. لقد تم وضعها كسياج حول ساحة، في حين أن حديقة القيصر تركت «عارية»بدون سياج. هناك فكرة متواترة كانت تظهر في التصاميم المثالية المرسومة في بداية العشرينيات، بهدف تصور مدينة المستقبل الاشتراكية: مركز المدينة يجب أن يتصدره معمل ضخم، يحل «محل القصور والكنائس».

بهذا المعنى، فإن نقل العاصمة إلى سان بترسبورغ الذي قام به بيار الأكبر، يشكل تحولا نموذجيا في اتجاه الحدود. إن تحويل المركز السياسي ـ الإداري نحو الحدود **الجغرافية** لروسيا كان في ذات الوقت نقلا للحدود نحو المركز **الإيديولوجي**

والسياسي للدولة. التصاميم السلافية الموحدة السابقة، القاضية بتحويل العاصمة نحو كونستنتنوبل، تتضمن فكرة تحويل العاصمة بعيدا عن حدودها الواقعية.

تطور مماثل للفضاء الحدودي إلى المركز يمكن أن يلاحظ في معايير السلوك، اللغة وأسلوب الملابس، إلخ. لنأخذ بعين الاعتبار لباس الجينز مثلا؛ ما كان يمثل في السابق لباس العمل المخصص لأشخاص يقومون بعمل بدني، أصبح لباس الشباب، هذا في الحالة التي أصبح فيها الشباب يرفضون الثقافة المركزية للقرن العشرين ويرون مثالهم في ثقافة الهامش؛ لاحقا امتد الجينز إلى كل المجال الثقافي، فأصبح محايدا، أي «مشتركا بين الجميع»، هو ما يمثل السمة الأكثر أهمية للنسق السيميوطيقي المركزي. يعد الهامش، بشكل كبير، زاهي الألوان ومحددا، في حين تعد النواة «عادية»، أي مفتقدة للون والرائحة: ببساطة «توجد» فقط. هكذا فإن انتصار نسق سيميوطيقي، يتضمن تحوله نحو المركز وفقدانه للونه الذي لا يمكن تجنبه. يمكن أن نقارن هذا بالدورة «الاستعمالية» للشيخوخة: الشاب المتمرد يصبح مع تقدم السنوات رجلا محترما، ينتقل من «تلوين» محرض إلى التقشف البسيط.

داخل الفضاءات الحدودية، السيرورات السيميوطيقية تشتد لأن اجتياحات دائمة من الخارج قد تمت بالفعل. مفهوم الحدود، كما أشرنا إلى ذلك، يعد متسما بالازدواجية، وواحد من جوانبه يعد دائما موجها نحو الخارج. الحد هو، زيادة على

ذلك، مجال الازدواجية اللغوية، التي تجد تعبيرها المباشر في الممارسة اللغوية لسكان المناطق الحدودية، بين فضاءين ثقافيين. مادام الحد يمثل ضرورة جزءا من سيمياء الكون ولا يمكن أن يكون هناك «نحن» إذا كان «هم» لا يوجدون، فإن ثقافة ما لا تخلق فقط نمطها الخاص بها في التنظيم الداخلي، ولكن أيضاً صيغتها الخاصة بها في «اللا ـ تنظيم» الخارجي. بهذا المعنى، يمكن أن نقول إن «البدائي» قد خلق بواسطة الحضارة، وإنه في حاجة إليها بنفس القدر التي هي في حاجة إليه. إن الطرف القصي لسيمياء الكون يعد فضاء للحوار غير المنقطع. سيهم قليلا أن ثقافة ما، تعتبر «البدائي» مثل منقذ أو مثل عدو، تأثيره تأثيرا سليما وأخلاقيا أو منحرفا: ستكون أمام بناء مؤسس من صورتها الخاصة بها وهي معكوسة. لقد كان محتملا جدا، مثلا، أن المجتمع الوضعي والعقلاني للقرن التاسع عشر الأوروبي، سينتج مفهوم «المتوحش ـ ما قبل ـ المنطقي»، أو اللا ـ شعور اللا ـ عقلاني، المجسد للكون ـ النقيض الذي يقوم أبعد من الفضاء الثقافي العقلاني.

ما دام، في الواقع، أن أي سيمياء للكون، لا توجد غارقة في فضاء لا شكل له، «متوحش»، وأن كل واحدة، توجد في حالة اتصال مع أخريات لهن تنظيمهن الخاص (رغم أنهن من وجهة نظر الأولى، يظهرن، وكأنهن غير منظمات)، سيرورة تبادل ثابتة تعد في مرحلة التفعيل، البحث عن لغة مشتركة، عن لهجة؛ بشكل يجعل أنه انطلاقا من الأنساق السيميوطيقية

المختلطة، سيمياء أكوان جديدة ترى النور. حتى بالنسبة لإعلان الحرب، يجب أن نتكلم لغة مشتركة. من المعروف جدا أنه خلال الحقبة الأخيرة من التاريخ الروماني، هناك جنود «برابرة» اعتلوا عرش الأباطرة الرومانيين، وأن هناك عددا كبيرا من الزعماء العسكريين «البرابرة» أنجزوا تعلمهم داخل الفيالق الرومانية[14]. على حدود الصين، الإمبراطورية الرومانية، بيزنطة، نلاحظ نفس الشيء: الإنجازات التقنية للحضارة المستقرة تنتقل إلى يد الرحل الذين يرجعونها في وجه مخترعيها. غير أن هذه المواجهات تفضي حتما، إلى تعادل ثقافي وإلى خلق سيمياء كون جديدة من مستوى عال، يمكن فيها للجزءين أن يدمجا بالتساوي.

● هوامش ومراجع إضافية

(1) [*Monuments littéraires de la Russie ancienne. Les débuts de la littérature russe*], Moscou1978, p. 31.

(2) Franco Cardini, *Les racines de la chevalerie médiévale*, Ed la Nuova Italia, 1982.

(3) Pamiatniki, pp. 191-193.

(4) V.I. Vernadsky, *Structure chimique de la biosphère terrestre et de ses environs*, Moscou, 1965, p. 201.

(هـ - م (المترجم)): لا تماسك هذه الجملة يوجد، مع الأسف، في النص الأصلي الروسي. لا نستطيع فهم القصد الأولي للكاتب، لذلك نكتفي بترجمتها حرفيا للقارئ الفرنسي.

(5) B.A. Ouspenskii, in *une poétique de la composition*, Berkeley, 1973, pp. 156-158, citant,M Schapiro, «style», in *L'anthropologie aujourd'hui. Inventaire encyclopédique*, Chicago, 1953, p. 293.

(6) P. Tallemant. *Remarques et décisions de l'académie française*, 1968; Cf le cieuses par le sieur de somaize. Nouvelle Ed, par M.ch-¦dictionnaire des pr L.Livret, Paris, 1856.

(7) من أجل تفاصيل أخرى، أنظر:

Roger Lathuillière, *la préciosité, étude historique et linguistique*, vol. 1. ve, 1966.B.A.Ouspenski;Gen

De l'histoire du langage littéraire russe du 18ème au début du 20ème siècle. Le programme de langage de karamzine et ses racines historiques, Moscou, 1965, pp. 60-66.

(8) ean Delumeau, *La civilisation de la renaissance*, Ed, Arthaud, Paris,1984, pp. 264-266.

(9) من بين عدد كبير من المؤلفات حول هذا الموضوع، أميز من أجل وضوح المقاربة المنهجية، «أسطورة فرنسا بروسيا» لرومان ياكبسون.

s par¦sent¦In Roman Jakobson, *Russie, folie, poésie*, textes choisis et pr Tzvetan Todorov, Paris,1968, pp. 157-168.

(10) *Lettres de lady Rondo, femme d'un résident anglais à la cour de Russie sous le règne de l'impératrice Anna Ivanovna. Ed. S.N. Shubinski*, St Petersbourg, 1874, p. 46.

(11) الميتنيشستفو هو نظام في روسيا القيصرية من القرن الخامس عشر إلى القرن السابع عشر، يتم وفقه تعيين البويار (نبلاء روسيا) لخدمة الدولة تبعا لدرجتهم ولأهمية الخدمات التي أسداها أجدادهم. كانت هناك شعبة خاصة تعتني بهذه التعيينات، انطلاقا من احتلال مقعد داخل مآدب القيصر أو المكانة التي يحتلها أثناء حملة إلى تحمل مسؤولية سفارة أو قيادة عسكرية. وقد كان هذا النظام سببا في عدد لا محدود من الصراعات لأنه يضع موضع نقاش الشرف العائلي.

(12) S.M.Soloviev, *Histoire de la Russie des temps anciens*, livre3, St Petersbourg, col. 797.

(13) Ibid, cols 681-682.

(14) Owen Latimore. *Etudes sur l'histoire des frontières*, Londres 1962; Stanislaw Piekarczyk. *Les barbares et le christianisme*, Varsovie, 1968; Cardini, op.cit, «Rome et les barbares» et «les barbares et le christianisme».

آليات الحوار

لقد سبق أن أشرنا بأن الفعل الأولي للفكر هو الترجمة. يمكن الآن أن نذهب أبعد من ذلك ونقول إن الآلية الأولية للترجمة هي الحوار. الحوار يفترض اللاتناظر، لا تناظر يجب، بادئ ذي بدء، أن يدرك من خلال الاختلافات الملازمة للبنيات السيميوطيقية («اللغات») التي يستعملها المشاركون في الحوار، وبعد ذلك، من خلال الاتجاهات التناوبية التي يسلكها تدفق الإرساليات. هذا العنصر الأخير، يشير إلى أن المشاركين في حوار ما، يتحولون، بالتناوب، من وضعية «البث» إلى وضعية «التلقي»، وأن الخبر يتداول وفق قطائع لا متصلة منفصلة بمسافات.

بالمقابل، إذا كان هناك حوار خال من اختلافات سيميوطيقية، فإنه لا مبرر لوجوده، وحين يكون الاختلاف مطلقا إلى حد أن المشاركين يلغون بعضهم البعض، فإن الحوار يصبح مستحيلا. اللا ـ تناظر يجب إذن أن يشمل درجة دنيا من الثبات.

ولكن هناك شرط آخر ضروري للحوار: هو الانخراط المتبادل للمشاركين في التواصل وقدرتهما على تجاوز الحواجز السيميوطيقية التي لا يمكن تجنب انبثاقها. جون ناوسون[1] مثلا، الذي درس الوضعية الحوارية التي توجد بين أم مرضعة ووليدها، لاحظ أن ـ على الرغم من أن هذا يبدو غريبا في هذا النوع من المؤلفات ـ الشرط الضروري للحوار هو الحب، انجذاب المشاركين كل واحد للآخر. إن اختيار هذا الموضوع من لدن ناوسون يعد، بشكل بارز، ملائما لفهم الآليات العامة للحوار. هذا الأخير، مثل شكل تبادل سيميوطيقي، يبدو مستحيلا داخل تنظيم تهيمن فيه أشكال اتصال أخرى. لكنه يعد أيضاً مستحيلا بين وحدات خالية تماما من اللغة المشتركة. العلاقة بين أم وابنها تعد، من هذه الزاوية، مادة تجريبية مثالية: المساهمون في هذا الحوار توقفوا على تشكيل كائن واحد، غير أنهم ليسوا منفصلين تماما. في المعنى الأكثر صفاء، هذه العلاقة تبرز أن الحاجة للحوار، الوضعية الحوارية تسبق الحوار الواقعي إلى حدود وجود لغة يتم داخلها هذا الحوار: الوضعية السيميوطيقية تسبق أدوات السيميوزيس. الأكثر أهمية أيضاً هو أنه في وضعية البحث عن لغة مشتركة، كل واحد من المشاركين يحاول أن يستعمل لغة الآخر: الأم تنتج أصواتا تشبه ثغثغة رضيع، ما هو أكثر غرابة أيضاً، تعابير وجه الطفل، بعد تصويرها وعرضها ببطء، تبين أنه، هو أيضاً، يحاول أن يقلد تعابير أمه، أي أن يتبنى لغتها. ما هو مثير أيضاً هو أن هذا

النمط من الحوار يحتوي على مقطع صارم للبث بتناوب مع مقطع للتلقي: حين يبث أحد المشاركين «رسالة»، فإن الآخر يتوقف، والعكس صحيح. هكذا مثلا، وسنكون كثيرين قد لاحظنا ذلك، «ينتج تبادل قهقهات الضحك» بين أم وابنها، «لغة الابتسامة» هذه هي التي كان روسو يعتبرها النوع المحادثي الوحيد الذي يكون فيه غياب الكذب مضمونا.

يجب، بطبيعة الحال، أن لا نغفل بأن صفة الانقطاع للمراحل التناوبية للبث والتلقي لا تظهر لأسباب عملية على المستوى الوصفي إلا إذا كانت الوضعية الحوارية مسجلة بواسطة ملاحظ خارجي. إن الفصل بين المراحل أو القدرة على بث الأخبار بواسطة مقاطع متغايرة، يشكل القانون في كل نسق حواري. لكن على المستوى البنيوي، الفصل يمكن أن يكون ظاهرا حين تتمظهر درجات مختلفة للتوتر أثناء التحقيق المادي لاستمرارية ما. إذا كانت، مثلا، سيرورة واقعية تأخذ شكل تناوب دوري لمراحل النشاط الأقصى ومراحل النشاط الأدنى، فإن جهاز التسجيل، بشرط أن يتوقف عن تسجيل مؤشرات نشاط من مستوى أدنى على عتبة محددة سلفا، سيسجل السيرورة كما لو كانت منقطعة. الجهاز الذي يسمح لثقافة ما أن تصف نفسها يتعامل بطريقة مشابهة. إن تطور ثقافة ما يعد دوريا، وهو نفس الأمر بالنسبة لأغلبية السيرورات الدينامية الطبيعية، التي تعد موضوعا لمتغيرات الحنائية. غير أنه في ظل الوعي الذي يكون لثقافة ما بنفسها،

فإن مراحل ندرة النشاط تسجل عامة مثل انقطاعات متناوبة.

هذه الملاحظات تعد مكيفة لبعض من مظاهر تاريخ الثقافات. إذا عزلنا مقطعا من تاريخ الثقافة العالمية، مثل «تاريخ الأدب الإنجليزي» أو «تاريخ الرواية الروسية»، نحصل على خط متصل داخل الزمن، على طوله تتناوب مراحل التوتر ومراحل الهدوء النسبي. ولكن إذا اخترنا أن نعتبر هذا التطور المحايث مثل شريك للحوار، فإن مرحلة شبه ـ انحطاط يمكن أن تعتبر مثل زمن للاستراحة في الحوار، زمن يتم فيه تلقي الأخبار بطريقة مكثفة، وتتبعه فترات بث. إنه ما يقع داخل العلاقات بين وحدات كل المستويات ـ من طبقة الأنواع إلى طبقة الثقافات الوطنية. نقترح إذن النموذج الآتي: إن الجمود النسبي لبنية يعد نتيجة لفترة هدوء في تدفق النصوص القادمة من بنيات مرتبطة بها، اختلافيا، وهي توجد، في مرحلة من النشاط الفعلي. بعد ذلك تأتي مرحلة الإشباع: اللغة مضبوطة، النصوص تصبح مدمجة. مولد النصوص يعد، حسب قاعدة عامة، مؤطرا داخل البنية النووية لسيمياء الكون، في حين أن المتلقي يوجد في الهامش. حينما يبلغ الإشباع عتبة معينة، فإن البنية المتلقية تشغل آليات داخلية لإنتاج النصوص. حالته السلبية، تتحول إلى حالة يقظة، تبدأ في انتاج، بوتيرة متسارعة، نصوص جديدة تقصف بنيات أخرى، بما فيها البنية التي «ولدتها». هذه السيرورة يمكن أن توصف بأنها نقل للمركز نحو الهامش. ظاهرة مهمة تنتج على شكل نمو طاقي: حين

أصبح النسق، منذ الآن فصاعدا، في حالة نشاط، فإنه يولد طاقة أكثر من النسق الذي التمسه، ويمدد تأثيره إلى منطقة أكثر اتساعا. هذا ما يفسر النزعة نحو كونية الأنساق الثقافية.

لنوضح كل هذا ببضعة أمثلة: انطلاقا من القرن الخامس الميلادي، تعرضت إيطاليا للزعزعة بواسطة غزو الجرمانيين(1)*، والهينس(2)* والكوت(3)* والأستطركتس(4)* والبيزنطيين(5)*، واللنكوبار(6)* والإفرنج والعرب، والنورمانديين والماكيار(7)*؛ وأصبحت مفهوما جغرافيا بسيطا فقد، على ما يبدو، حياته

---

(1)* الشعوب الجرمانية أو الجرمانيون هي عرقيات هند ـ أوربية كانت تستقر في شرق الرين أو الدانوب. تتحدد مرحلة ما قبل التاريخ بالنسبة لهذه الشعوب في المناطق التي تعرف بالجرمانية. عرفوا في العالم اللاتيني ابتداء من القرن الأول.

(2)* الهينس، حسب المصادر التاريخية، هم شعب آسيوي تركي منغولي، لغته هي التركية.

(3)* الكوت هي شعوب جرمانية. ينحدرون في الغالب من جزيرة كوتلاند. كانوا يقطنون منطقة أوكرانيا. كانوا يشكلون شعبا واحدا إلى حدود القرن الثالث، حيث سينفصلون إلى الأوستطركتس في الشرق وإلى الفيسيكوتس في الغرب.

(4)* الأسطركتس هو فصيل من فصائل الكوت، الشعوب الجرمانية التي كانت مستقرة بأوكرانيا.

(5)* هي الإمبراطورية الرومانية الشرقية أو الإمبراطورية البيزنطية التي تشكلت بعد انقسام الإمبراطورية الرومانية إلى قسمين. وقد دامت إلى حدود سنة 1453، حيث اقتحم الأتراك القسطنطينية.

(6)* الجرمانيون الذين غزوا إيطاليا الشمالية خلال القرن السادس.

(7)* هم السكان الذين يقطنون بلاد النورماندي بفرنسا، يعني المصطلح في الأصل: «رجال الشمال»، القادمين من بلاد سكاندينافيا وقد تم تأكيد التحاقهم بفرنسا منذ القرن الثالث عشر.

الثقافية. غير أن «نقطا ساخنة» حضارية جديدة رأت النور، وبشكل متزامن، داخل الفضاء الثقافي، المحدد بواسطة حدود حضارات متوسطية قديمة، بدأت، منذ ذلك الوقت، في جلب الجرمانيين، السلافيين والعرب. من بين هذه «النقط الساخنة» توجد البروفانس[(1)*] التي ازدهرت ثقافتها من القرن الحادي عشر إلى القرن الثاني عشر.

خلال فترة من الزمن، أصبحت إيطاليا «متلقية للنصوص». هكذا «تلقت» الشعر الغنائي للتروبادور البروفانسيين[(2)*]، وفي نفس الوقت الذي تلقت فيه قواعد الحياة في الحاشية واللغة البروفانسية. أغان وقصائد باللغة البروفانسية بدأت تؤلف باللغة الإيطالية وكذا ـ وهذه سمة نمطية في هذه السيرورة ـ أنحاء للغة البروفانسية:

واحد من بين اثنين من أنحاء البروفانس الأكثر قدما، دوناتس برونسالس[(3)*]، قد تم إنجازه في إيطاليا خلال هذه الحقبة وخاصة لاستعمال الإيطاليين[(2)].

تيارات ثقافية أخرى دخلت إيطاليا: الشعر الملحمي

---

(1)* البروفانس: تحيل جغرافيا على جهة قديمة أصبحت منذ 1481 جهة ملكية فرنسية. وهي تحيل اليوم على منطقة واسعة بجنوب فرنسا.

(2)* هو الشعر الذي أبدعه الشعراء التروبادور بين القرنين 11 و13م، وهم شعراء يجمعون بين الموسيقى واللحن والتأليف. تبلور في البداية في البروفانس وبعد ذلك في ألمانيا واسبانيا وإيطاليا. كان هؤلاء الشعراء ينتمون لشرائح اجتماعية وثقافية متمايزة.

(3)* من الأنحاء البروفانسية.

الفرنسي(1)*، الثقافة العربية ـ الإسبانية القادمة مباشرة من صقلية(2)* ولكن أيضاً بشكل غير مباشر من البروفانس. في النهاية، تأثير«التربة»الكلاسيكية الذي يظهر أنه اختفى، لم يتوقف عن الفعل، وظهر تأثيره من جديد. يجب أيضاً الإشارة إلى تأثير الثقافة اليونانية ـ البيزنطية. إذا كان معيارنا في تقسيم مرحلة هو إنتاجها الثقافي، فإن هذه يجب أن تعتبر، ومن هنا كانت عليه دائما، مثل مرحلة انحطاط. ولكن من زاوية نظر مخالفة، فإنها تستفيد من درجة عالية من الإشباع. ايطاليا، متموقعة في ملتقى طرق ثقافات متعددة قديمة وحديثة، امتصت إذن، طوفانا حقيقيا من النصوص المختلفة، التي كانت داخل فضائها الثقافي، تتواجه وتتناقض، وتكون بهذا أيضاً، تدريجيا، كلية.

النتيجة كانت، حتما، في المرحلة التالية، انفجارا لنشاط ثقافي غير مسبوق في تاريخ الحضارة العالمية. خلال القرون اللاحقة، أصبحت ايطاليا نوعا من البركان الذي يقذف عددا هائلا ومتنوعا من النصوص التي تجري على طول الأرض المسكونة الغربية[3]. مراحل النهضة(3)* والباروك يمكن على

(1)* هو الشعر الذي يستلهم التاريخ الفرنسي أو التوراة أو العصور القديمة.

(2)* هي جهة إيطالية من أكبر جزر البحر الأبيض المتوسط. تتميز باستعمال اللغة الإيطالية واللغة الصقلية التي هي لغة لاتينية بتأثيرات إسلامية وجرمانية واسبانية وفرنسية.

(3)* هي ما يطلق على التحول الثقافي الذي حصل بإيطاليا منذ القرن الخامس عشر، وبعدها في كل بلدان أوربا، وذلك بالعودة إلى الأفكار الرئيسية والآثار الفنية للحضارة اليونانية ـ اللاتينية.

سبيل المثال أن يصطلح عليها «المراحل الإيطالية» للثقافة الأوربية: أصبحت اللغة الإيطالية لغة الحاشية، ولغة الشخصيات الأنيقة، لغة الموضة والديبلوماسية. كانت اللغة التي يتكلم بها في مضاجع السيدات وفي مكاتب أحبار الكنيسة. كانت إيطاليا تمنح لأوربا صناعا تقليديين، أطرا بنكية، تجار مجوهرات، رجال قانون، أحبار الكنيسة الكاثوليكية، وسمارا ملكيين. نستطيع أن نحكم على قوة هذا الغزو من خلال حدة الإحساس المناهض لإيطاليا الذي تدفق على انجلترا وألمانيا وفرنسا وبواسطة القوة التي أجهدت بها أوربا «المطلينة» نفسها لتشجيع «صورها الوطنية» الخاصة بها لتحل محل الصور الأجنبية.

ما فعلته النهضة بالثقافة الإيطالية، هو ما فعله عصر الأنوار بالثقافة الفرنسية. لقد امتصت فرنسا الإتجاهات الثقافية المنبثقة من أوربا برمتها: الأفكار الإصلاحية القادمة من هولاندا، من ألمانيا ومن سويسرا، تجريبية باكون[(1)*] ولوك[(2)*] وكذا الميكانيكا الكونية لنيوتن[(3)*]، لاتينية الإنسانويين

---

(1)* فرنسيس بيكون (1561 ـ 1626) فيلسوف إنجليزي. أسهم في مجال الفلسفة والعلوم.

(2)* جون لوك (1632 ـ 1704) فيلسوف انجليزي. اعتبر من الفلاسفة التجريبيين. كانت له أيضا آراء قوية في مجال الفكر الاجتماعي والسياسي.

(3)* إسحاق نيوتن (1642 ـ 1727) عالم انجليزي. أستاذ الرياضيات بكامبردج. أسس في مجال الرياضيات نظرية التحليل المعاصر. كما قدم نظريات أساسية في مجال الفيزياء والبصريات والفلك.

الإيطاليين[1]*، وأخيرا صنعة فن الباروك الإسباني والإيطالي؛ غير أنه في عصر الأنوار كل أوربا بدأت تتكلم لغتها. في عصر النهضة كل نزعة ثقافية ووجهت باختيار صعب: الظهور بمظهر المؤيد أو المعارض للإنسانية، وهو ما يعني الوقوف موقف المؤيد أو المعارض للثقافة الإيطالية. بطريقة مشابهة اختيار يقدم نفسه خلال القرن الثامن عشر: اعتناق أفكار الأنوار أو معارضتها. يتعلق الأمر بالتسامح الديني، بعبادة الطبيعة والعقل، وباستئصال المعتقدات القديمة باسم حرية الإنسان. باريس أصبحت عاصمة الفكر الأوربي، وعدد لايحصى من النصوص بعثت من فرنسا في اتجاه زوايا مخبأة من أوربا. لنقارن هذه المرحلة بفترة الهدوء التي تلتها والتي تميزت بنشر كتاب: عن ألمانيا (1810) لمدام دوستايل[2]*: فرنسا أصبحت «متلقية» ومنفتحة على الثقافة الإنجليزية من شكسبير إلى بايرون، على الثقافة الألمانية ـ شيلر[3]*، كوثه[4]* ـ وعلى الكتاب

---

(1)* تيار يمثله الإنسانويون المرتبطون بحركة النهضة، يحتفون بالعقل البشري بمنحه موقع الصدارة.

(2)* مدام دوستايل (1766 ـ 1817) ينظر إليها في تاريخ الأدب الفرنسي مثل رائدة الرومانسية، ويعود ذلك إلى أسفارها المتعددة واتساع وانفتاح مجال تفكيرها. وهي العناصر التي أثمرت كتاب: عن ألمانيا، وفيه تكشف للفرنسيين عن تصور جديد للحياة وتمنحهم الرغبة في الإشرئباب نحو اللا ـ نهائي.

(3)* جوهان كريستوف فردريك (فون) شيلر (1759 ـ 1805) كاتب وشاعر ألماني. أثرت كتاباته في الرومانسيين.

(4)* جون وولفغانغ كوته (1749 ـ 1832) شاعر ألماني.شاعر رومانسي وكاتب مسرحي. من نصوصه الشعرية: برومتيوس (1774).

الرومانسيين لأوربا الشمالية، من كانت إلى والترسكوت[1]*.

من وجهة نظر الجهة «المتلقية»، فإن سيرورة تلقي «الأخبار» تتبع المراحل التالية:

1 ـ النصوص القادمة من الخارج تحتفظ «بأجنبيتها». لقد قرئت بلغة أجنبية (بمعنى «اللغة الطبيعية» والسيميوطيقية في نفس الآن»). تحافظ لنفسها على موقع متقدم في سلم القيم، ويحكم عليها بأنها حقيقية، جميلة، ومن أصل إلهي، إلخ. إن معرفة هذه اللغة الأجنبية تعد دليلا على الانتماء «للثقافة»، للنخبة، لرتبة عالية. النصوص الموجودة سلفا داخل «اللغة» الخاصة لثقافة معينة، وهذه اللغة نفسها أيضاً، تجد نفسها بطريقة تناظرية حاصلة على قيمة دنيا، ومصنفة مثل نصوص خاطئة، «فظة» و«غير مثقفة».

2 ـ مصدرا الأخبار ـ النصوص «المستوردة» والثقافة «المحلية» ـ يعيد الواحد منهما بنينة الآخر. الترجمات، عمليات التقليد والتكييف تتعدد. بشكل محايث، أنواع السنن المستوردة صحبة النصوص، تصبح جزءا لا يتجزأ من الدائرة الميتاثقافية للاستقبال.

خلال المرحلة الأولى، تكون النزعة السيكولوجية المهيمنة

(1)* وولتر سكوت (1771 ـ 1832) شاعر إيكوسي. عرف في الأدب الفرنسي خاصة من خلال رواياته التي حظيت بالاهتمام عند القراء الرومانسيين. استثمر في رواياته (روايات المغامرات، الفروسية) خاصة الطبيعة ومصادر العصور الوسطى.

هي القطيعة مع الماضي وأمثلة «الجديد»، أي رؤية العالم المستوردة، طموح الابتعاد عن التقاليد، «والجديد» المعيش مثل مظهر منقذ. خلال هذه المرحلة الثانية، بالمقابل، فإن النزعة المهيمنة هي إعادة بناء الروابط مع الماضي، البحث عن «الجذور»؛ «الجديد» من الآن فصاعدا، يؤول مثل استمرارية عضوية للقديم، الذي، بهذه الطريقة، يعاد له الاعتبار. هناك أفكار مرتبطة بالنمو العضوي تبلغ المستوى الأولي.

3 ـ نزعة تبدأ في التشكل، ترمي إلى البحث داخل رؤية العالم المستوردة عن محتوى من رتبة عالية يمكن أن يعزل من الثقافة الوطنية الحقيقية التي انحدرت منها النصوص. الفكرة تظهر بأن هذه الأفكار، هناك، كانت محققة بطريقة خاطئة، غامضة، أو متغايرة وبأن «هنا»، في قلب البنية المتلقية، هذه الأفكار تجد وطنها الخاص، بقلب حقيقي، «طبيعي». الثقافة التي كانت أولا وقبل كل شيء، الرابط لهذه النصوص، سقطت في اللا ـ اعتبار، والخصائص الوطنية المنتمية للثقافة المتلقية، المتضمنة في النصوص، يتم إبرازها وتوضيحها.

4 ـ النصوص المستوردة تذوب كلية داخل الثقافة المتلقية؛ هذه الثقافة نفسها، تتطور نحو حالة من الاشتغال وتبدأ في إنتاج، وبوتيرة حية، نصوص جديدة. هذه النصوص بنيت على تسنينات ثقافية، كان قد تم إنعاشها، في ماض سحيق، قد تم إنعاشها بواسطة غزوات الخارج، غير أنها تحولت كلية منذ ذلك الحين في مواجهة تطورات لا تناظرية، إلى نموذج جديد أصيل.

5 ـ الثقافة المتلقية التي تكوّن الآن، المركز العام لسيمياء الكون تصبح ناقلة للأخبار وتنتج سيلا من النصوص الموجهة نحو قطاعات أخرى هامشية، توجد على هامش سيمياء الكون.

في إطار سيرورة حقيقية من التواصلات الثقافية، ما قمنا بوصفه في خطوطه العريضة، يمكن، بطبيعة الحال، أن لا يحقق كليا. هذه الدورة تفرض، في كل الأحوال، شروطا تاريخية، اجتماعية ونفسية مساعدة. سيرورة «التلويث» تفرض، لترى النور، بعض الشروط الخارجية الملائمة، ويجب أن يتم الإحساس بها بصفتها ضرورية ومرغوبا فيها. كما أنه في كل حوار، وضعية الجذب المتبادل يجب أن تسبق التواصل الواقعي.

بالنسبة للثقافة الروسية هذه الشروط الضرورية تم توافرها ونكون في وضعية ملائمة لنتبع بكل وضوح المراحل الرئيسة لهذه الدورة.

لقد عاشت الثقافة الروسية تجربة مرحلتين، وجدت نفسها، خلالهما، مستعدة «لاستقبال» وامتصاص سيل من النصوص القادمة من الخارج.

أول هذه الدورات، بدأ سنة 988 بعد الميلاد، باعتناق المسيحية. هذا الحدث كان مواكبا باستيراد عدد كبير من النصوص باليونانية وفي لغة أدبية سلافية [اللغة السلافية للكنيسة] التي خلقت اصطناعيا بواسطة سيريل وميتود، هذه النصوص السلافية بلغت روسيا كيف بواسطة البلدان السلافية التي قبلت سلفا المسيحية (بلغاريا وصربيا). ليس أبعد من القرن

الحادي عشر، فإن عددا كبيرا من هذه الأعمال قد تمت ترجمته. غير أنه بموازاة استيعاب هذه النصوص، تطورت نزعة، وكانت تميز الإيمان المسيحي من التأثير اليوناني. هذه النزعة أثرت في تحرير حوليات كييف التي تتضمن عدداً كبيراً من الخرافات التي ترمي إلى التقليل من دور اليونانيين في سيرورة تمسيح روسيا. بعد سقوط القسطنطينية في يد الأتراك في (1456)، اتهامات الروس، المقترنة بصفاء الإيمان عند اليونانيين، تتأكد بشكل نهائي، وتم الإعلان عن المسيحية«دينا للروس». بعد ذلك، فإن الأدب المسيحي بالروسية، تطور بسرعة استثنائية.

لعدد من الأسباب التاريخية، فإن هذه الدورة لم تبلغ مرحلتها النهائية. وليس هو نفس الأمر مع ذلك، بالنسبة للحوار الكبير الذي تأسس بين روسيا والثقافات الغربية، والذي توبع خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. لقد تجاوز، هذا الحوار مجموعة مراحل الدورة.

إن كتابة صفحة جديدة من العلاقات بين الثقافة الروسية والأوربية تزامنت مع بداية القرن الثامن عشر. بدون أن نتساءل البتة قبل ذلك حول سؤال معرفة إلى أي حد كان التقييم الذاتي النفسي لرجال هذه المرحلة يطابق الآراء اللاحقة للمؤرخين بصدد هذا الموضوع، لنلاحظ ببساطة أن رجال هذه المرحلة كانوا، غالبا، ما يصطلحون على أنفسهم وبثقة «بالرجال الجدد». هذه التسمية تغطي مظهرين: أولا وقبل كل شي، «الرجال

الجدد»، يعتبرون أنفسهم مثل النقيض «للرجال القدامى» لروسيا ما قبل المرحلة البترينية. صراع للأجيال برز للوجود: الرجال الجدد كانوا من الشباب الروسي الأوربي، من أنصار عصر الأنوار، والعادات الجديدة، في حين أن «القدامى» كانوا يدافعون عن العادات القديمة والتقاليد المتجذرة بعمق. ولكن في ما بعد، تحولت الاهتمامات: «الأوربيون الجدد» لروسيا يناقضون «الأوربيين القدامى» الغربيين، والحضارة الروسية الشابة تناقض الحضارة القديمة للغرب الأوربي، على أسس كانت روسيا وفقها قادرة على إنجاز ما حلم به الغرب. من المفيد أن نسجل أن نفس إعادة التوجيه للمصطلح «جديد» يمكن أن توجد في نصوص روسية تنتمي للقرن الحادي عشر. حين يصف كاتب حوليات كييف[(1)*] طقس تعميد المسيح، يستشهد بالقديس بول:

القديم سيعبر والجديد سيأتي

بواسطة المصطلح «قديم» كان يحيل بالتأكيد على روسيا البايانية. ولكن حين قام، خلال القرن الحادي عشر، رئيس الأساقفة هيلاريون، (الروسي الأول الذي سمي رئيس أساقفة محل يوناني) بمقارنة اليونانيين بالعهد القديم والمسيحيين الروس بالجديد، إذن، بكل جلاء، هذا التجديد وجد نفسه حاملا لدلالة خاصة: التلميذ لم يكن أسوأ ولكن كان أحسن من الأستاذ.

(1)* سبق التعريف به، أنظر: فصل مفهوم الحدود، ص 18.

بنفس الطريقة وأثناء مرحلة تمسيح روسيا، إصلاحات بيار الأكبر كانت مصحوبة بقطيعة فظة وبرهانية مع التقليد. حين أهان بيار الحساسية الدينية للموسكوفيين بإعطاء الأمر لبناء مسرح «مبشر» على الساحة الحمراء (ساحة مقدسة)، ما كان يقوم به كان مشابها للأمر الذي أعطاه القديس فلاديمير، بشأن تمثال بيرون والقاضي بأن يجر بواسطة خيول بعد أن يتم تلطيخه.

وإذا تركنا جانباً، التحفيز الاجتماعي، يمكن أن نجعل هذه المطامح على قطيعة تامة مع الماضي على حساب جزئي لتأثير قوي، استثنائياً، على الثقافة الروسية، لعصر الأنوار عامة، ولروسو خاصة. الأفكار التي أفضت إلى شهرة روسو في روسيا هي كالآتي: رفضه القطعي للتاريخ، الذي كان يناقضه مع نظريته المبنية على الطبيعة، ذات المبادئ الثابتة، رفضه لكل التقليد الثقافي السابق، والتقابل الذي أقامه بين الثقافة الفاسدة للنخبة والصحة الأخلاقية للشعب. عبادة روسو، التي بدأت في روسيا خلال الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، استمرت في التطور حتى حين أصبحت فرنسا منسية من طرف الجميع باستثناء المؤرخين.

بما أن اللغة الفرنسية كانت منتشرة كونيا بين الطبقات المثقفة، فإن مؤلفات روسو كان من الممكن أن تقرأ في نسختها الأصلية[4]. حينما رأت ترجمات النور، فإنها شكلت دليلا على أن روسو قد أدمج في السياق الثقافي الروسي. لكن، منذ مرحلة بيار الأكبر، وفي الحالة التي أصبح فيها التأثير الغربي مقترنا

بالحضارة، ومنذ الآن، مطابقا لأفكار روسو، فإن الحضارة وجدت نفسها تحمل قيمة سلبية، فتنامي تأثير روسو أصبح مطابقا، بشكل مناقض، لشعور معاد لكل ما هو فرنسي، معركة ضد الإعجاب بكل ما هو فرنسي وضد التأثير الأوربي. مشاعر الروس تجاه فرنسا كانت في غاية التعقيد، وخاصة أثناء مرحلة الثورة والحروب النابوليونية. هذه المشاعر تتضمن القبول المذهل لمبادئ الثورة، هكذا، فإن كتب كل هؤلاء الكتاب كانت متوفرة خلال هذه المرحلة على أبواب آسيا!.

المطمح الليبرالي لحماية رجال الأنوار ضد الجاكوبانيين[5]، والنزعة المحافظة والوطنية الرامية إلى اعتبار الثورة الفرنسية مثل النتيجة الحاسمة الناجمة عن كل الثقافة الفرنسية («انظر شيسكوف، روستو بشين»).

غير أن هناك نزعة أخرى أيضاً تتحدد على عمق هذه اللوحة. النموذج الروسوي (نسبة إلى روسو) تم تأويله بالطريقة الآتية: الثقافة الفرنسية وخاصة ظلها، التربية الفرنسية لطبقة النبلاء الروسية، أدت بطبقة النبلاء إلى نسيان لغتها الأصلية الأم، إيمانها الأورتوذكسي، زيها الوطني وثقافتها الروسية؛ الثقافة الفرنسية هي نفسها هذه الحضارة التي وقف روسو ضدها. يمكن أن يكون مناهضا لها الوجود الطبيعي للفلاحين الروس، صحتهم الأخلاقية ولطفهم الطبيعي. التقابل الأساسي بالنسبة لعصر الأنوار، «للطبيعة» في مقابل «الخرافة»، «الطبيعي»، في مقابل «الاصطناعي»، يأتي هكذا ليؤول، بطريقة

خاصة. الطبيعي يأتي هكذا ليتطابق مع ما هو وطني. كان يجب أن نرى في الفلاح الروسي، «الموجيك»، «رجل الطبيعة»، وفي اللغة الروسية، مثالا للغة الطبيعية كما تصورتها الطبيعة نفسها. نأتي لنعتبر فرنسا مثل مصدر كل الأوهام، مملكة الموضة ومملكة «الأفكار الجديدة». المجتمع الروسي وهو مصاب بعدوى الإعجاب بكل ما هو فرنسي، كان مجتمعا «للسلافيين المتحللين (ريليف). بشكل مناقض، الشعب اعتُبر مثل السليل المباشر لنمط الحياة البطولي والبدائي للثقافة الهوميرية، الهلينية. مثل هذه الافكار غذت كنديش[(1)*]، مترجم الإلياذة، والمعجب بروسو وشيلر، لقد كانت أفكارا مقتسمة بين كريبودوف[(2)*] وهذه الدائرة من الكتاب الشباب الذين كان يلقبهم تنيانوف[(3)*]: «الشباب التقليديون»، وأخيراً، هذه الأفكار أثرت في كوكول.

بطبيعة الحال، تيار روسو لم يكن سوى أحد من الاتجاهات داخل السيل العام للنصوص، الذي يصب من الغرب نحو روسيا. خلال الحقبة من بوشكين إلى تشيكوف[(4)*]، أصبحت

---

(1)* نيكولاي ايفانوفيتش كنديش (1784 ـ 1833) شاعر روسي ومترجم. عرف بترجمته البارعة للإلياذة.

(2)* ألكسندر سرجا يفيتش كريبودوف (1795 ـ 1829) ديبلوماسي روسي وكاتب مسرحيات.

(3)* يوري تنيانوف (1894 ـ 1943) الكاتب والناقد الروسي، الذي أسهم في تأسيس مدرسة الشكلانيين الروس إلى جانب آخرين مثل ايخنباوم وشكلوفسكي.

(4)* أنطون تشيكوف (1860 ـ 1904) كاتب روسي. درس الطب وسرعان ما تحول إلى الرسم الساخر وكتابة القصة والمسرح.

الثقافة الروسية ثقافة ربط (القمة مثلتها أعمال تولستوي(1)* ودوستويفسكي)، ومسار النصوص اتخذ وجهة أخرى.

خطاطتنا العامة تعد بداهة أكثر تعميما. انتقال النصوص يتم في الواقع في كل الاتجاهات، تيارات كبيرة وصغيرة تتقاطع وتترك آثارها الخاصة. بشكل متزامن النصوص تجد نفسها موصولة ليس بواسطة واحد ولكن بواسطة عدد كبير من مراكز سيمياء الكون، وسيمياء الكون الحقيقية تعد متحركة داخل حدودها الخاصة. نفس هذه السيرورات تحدث في نهاية الأمر على مستويات متعددة: المراحل التي يغزو فيها الشعر النثر، تتناوب والمراحل التي يغزو فيها النثر الشعر؛ إنها مراحل توتر متبادل بين الدراما والرواية، بين الثقافة الشفوية والثقافة المكتوبة، بين الثقافات العالمة والشعبية الشفوية. مركز واحد، ونفس المركز، لسيمياء الكون، يمكن في ذات الوقت أن يكون فاعلا و«متلقيا»، فضاء واحد، نفس الفضاء، لسيمياء الكون، يمكن أن يكون في نفس الوقت المركز والهامش؛ عناصر الجذب تؤدي إلى الرفض وعناصر الدخيل تولد أصالة سيمياء الكون. سيمياء الكون، الفضاء الثقافي، لايتعامل وفق خطاطات مرسومة سلفا، ومحسوبة سلفا. إنها تشع مثل شمس، مراكز

---

(1)* ليون تولستوي (1828 ـ 1910) كاتب روسي كبير. أثرت عوامل سوسيوثقافية (موت أبيه، العلاقات الاجتماعية، أصوله الاجتماعية) في تصوراته الفكرية التي أبرزتها كتاباته. عرف بأعماله الجيدة: الحرب والسلم ـ أنا كارنينا.

للنشاط تغلي على مستويات مختلفة، في العمق وعلى السطح، ناشرة الأشعة على مناطق هادئة نسبيا بطاقتها القوية. غير أن هذه الطاقة الخاصة بسيمياء الكون هي طاقة الإخبار، إنها طاقة الفكر.

سيميوطيقا الفضاء لها أهمية استثنائية، وربما حاسمة في تمثيل العالم الخاص بثقافة معينة. وهذه اللوحة للعالم تعد مرتبطة بخصوصيات الفضاء الواقعي. ليكون لثقافة ما تأثير في الحياة، يجب أن تتصور تمثلا عميقا للعالم، نموذجا مكانيا للكون. النمذجة المكانية تعيد بناء الشكل المكاني للعالم الواقعي. غير أن الصور المكانية يمكن أن تستعمل بطريقة مختلفة. عالم الرياضيات أ، د، الكسندروف كتب يقول:

بدراستنا للخصائص الطبولوجية نصبح، من جديد، مواجهين بإمكانية تصور كلية مجردة من المواضيع التي لاتملك سوى هذه الخصائص. نصطلح على هذه الكلية: الفضاء الطبولوجي المجرد.

وأبعد من ذلك:

عزل هذه الخصائص في شكلها الخالص يفضي بنا إلى فكرة فضاء مجرد يوافقها[6].

إذا كنا، بعزل خاصية معينة، نشكل مجموعة من العناصر المتلاصقة، فإننا يمكن أن نتكلم عن فضاء مجرد يمتلك هذه الخاصية. بهذا المعنى، يمكن أن نتحدث عن فضاء أخلاقي، ملون، أسطوري. بهذا المعنى، تصبح النمذجة المكانية لغة يمكن لأفكار ليست ذات طبيعة مكانية أن يتم التعبير عليها داخلها.

الطريقة التي تعكس بها الصورة المكانية لسيمياء الكون من خلال النصوص الأدبية تعد على وجه الخصوص مفيدة.

● هوامش ومراجع إضافية

(1) John Newson. *Dialogue et développement: action gestuelle et symbole. L'émergence du langage*, Ed. A.Lock, Lancaster, 1978, pp. 31-42.

(2) Adolf Gaspari, Histoire de la littérature italienne, vol. I, Moscou, 1895, p. 67.

أعمال رامون مانديس بيدال ساهمت بشكل كبير في تأكيد النظرية «الأندلسية» لأصول الشعر البروفانسي؛ لقد بدا واضحا أن دور المحفز الذي لعبته البروفانس بالنسبة للشعر الإيطالي للنهضة يعد متناظرا مع دور الأندلس الذي أنتج أغاني التروبا دور الأكيتانيين. بدون المغالاة في دور التأثير العربي ـ الأندلسي، وبالتأكيد على أهمية الفولكلور المحلي وأهمية التقليد الكلاسيكي الروماني وكذلك أهمية الشعر اللاتيني الوسيطي، بيدال يستنتج: «في خلاصته عن الحب العفيف، الشعر العربي ـ الأندلسي كان الرائد بالنسبة للبروفانس والبلدان الأخرى الرومانية ومثل بالنسبة إليهم نموذجا بالنسبة لشكل المقاطع الشعرية. هذا يفسر تشابه الأشكال السبعة للعروض مع لازمة تتكرر في الأشعار العربية الأندلسية والرومانية. . الأغنية البروفانسية وحتى في مرحلة أصلها الأكثر قربا من المرجعية الإسبانية ـ الأكيتانية، تأثرت بالأندلس؛ النتيجة كانت تصور عبادة الحب الذي يختلف عن عبادة الفروسية لأن هذه الأخيرة تفرض علاقة تبادل السيد في علاقته بالتابع له. عبادة الحب تتطلب من العشيق الإذعان للسلطة المستبدة لعشيقته والحمد بقساوتها تجاهه. بسبب التأثير الأندلسي، كان شعراء التروبادور يدركون الحب بوجه جديد، مثل رغبة لا تروى ومثل ألم عذب. نفس التأثير أدى بهم إلى استعمال المقطع الشعري مع لازمة تتكرر. هكذا، فإن الأغنية البروفانسية لا يمكن أن تولد إلا في بلاطات جنوب فرنسا، ولكن لم يكن ليرى النور لولا التأثير المهم للأغنية العربية ـ الأندلسية».

R. M. Pidal «Poésie arabe et poésie européenne», in R.M.Pidal (*œuvres choisies*), Moscou,1961, pp. 503-504.

لاحقاً، الشعر الغنائي البروفنسي أخذ أكثر فأكثر ملامح وطنية، واستقلالية، وبلغ مرحلة النضج إلى درجة أنه أصبح قادرا على أن يشكل «ناقلا» ثقافياً.

(3) لا نهتم هنا بالأسباب الاجتماعية والتاريخية للنهضة. السيرورات السيميوطيقية لاتكون أبدا مستقلة كليا وتكون على الدوام مرتبطة بواقع خارج - سيميوطيقي. لاننشغل بأسباب النهضة، ولكن بالآلية السيميوطيقية للدينامية الثقافية التي تمتلك منطقها الخاص، كما أن لغة ما على الرغم من أنها تتوقف على ظواهر غير لسانية بالنسبة لمحتواها، تمتلك آليات محايثة بالنسبة لبنيتها الداخلية.

(4) تحت ملك كاترين الكبيرة، ضابط شاب ج.فينسكي، نفي بجنوب الأورال بسبب إفشاء سر. من أجل الحصول على لقمة عيش، شرع في تدريس الفرنسية. مكفولته، فتاة عمرها خمسة عشر عاما لشخصية رسمية، «كانت تستطيع أن تترجم هيلفتيوس، مرسيي، روسو وما يلي بدون الاستعانة بمعجم».

G. Vinsky. *Mon époque*, St Pétersbourg, 1914, P139.

(5) وينسكي يكتب: «كيفما كان عدد الأنصار الشباب والشيوخ الذين يهتفون صحبة كل تابعيهم، «أصلبوا الفرنسيين»!، فإن فولتير مع ذلك ليس هومارات، ولاجون جاك روسو كوطون، وليس بيفون روبيسبيير. إذا لم تأت قط مرحلة الحقيقة، فإن العقول الكبيرة للقرن الثامن عشر، هؤلاء الذين خدموا البشرية، سيحظون بالتشريف وبالاعتراف الذي يستحقونه».

(6) A. D. Aleksandrov, «Espaces abstraits» in *Les mathématiques, leurs contenu, méthodes et sens*, vol. III, Moscou 1956, pp. 130-131.

سيمياء الكون ومشكل الحبكة

الأنساق السيميوطيقية تجد نفسها في حالة من الانسياب المتواصل. هو نفس الأمر بالنسبة لقانون سيمياء الكون الذي يعد موضوعا للتغير في نفس الآن، بالنسبة لبنيته الداخلية وكليته. في الإطار الشكلي لكل واحدة من البنيات التابعة التي تكون سيمياء الكون، هناك عناصر ثابتة تجاور مجموعة من العناصر التي تتسم بحرية نسبية في الحركة. الأولى تنتمي لبنيات اجتماعية، ثقافية، دينية، إلخ، في حين تستفيد الثانية من درجة كبيرة في الاختيار في سلوكها. بطل من النمط الثاني يمكن أن **يفعل**، أي أن يعبر حدودا ممنوعة، غير مفتوحة في وجه الآخرين. كما هو الأمر بالنسبة لأورفي[(1)]* أو سوزلان[(2)]* في القصيدة الملحمية

(1)* أورفي، هو بطل خرافي في الميتولوجيا اليونانية، يوجد وراء تأسيس اتجاه الأورفية.

(2)* النارت، مجموعة نذرت نفسها للحرب. كانوا يحاربون طيلة حياتهم بدون تمييز: الآلهة... وفي اليوم الذي لم يبق لهم من يحاربونه، حضروا قبورهم واختفوا فيها. سوزلان المضيء كان واحدا من بين هؤلاء.

للنارت[1] يستطيع أن يعبر الحدود التي تفصل الأحياء من الأموات، أو مثل **البيناندنتي**[1]* لفريول، الذين يستطيعون خوض المعارك الليلية ضد الساحرات[2]، أو أيضاً مثل برسرك الذي يستطيع أن يدخل معركة متحديا كل القواعد ـ عاريا أو مرتديا لجلد دب يصيح مثل حيوان ويقتل مواطنيه وعدوه على السواء.يمكن أن يتعلق الأمر بقاطع طريق نبيل أو **بأفاق** أو بساحر أو بمخبر أو برجل خارق ـ المهم هو قدرته على إنجاز ما يعجز عنه الآخرون: وهو عبور الحدود البنيوية لفضائه الثقافي الخاص به. كل واحد من هذه الخروقات يعد فعلا، وسلسلة هذه الأفعال تكون ما نصطلح عليه بالحكبة.

تعد الحبكة مفهوما مركبيا وتتضمن نتيجة لذلك تجربة الزمن. بهذه الصيغة نحصل على شكلين تيبولوجيين من الأحداث، يوافقان نمطين زمنيين: دائري وأفقي. في الثقافات التقليدية، يهيمن الزمن الدائري. النصوص المبدعة باتفاق مع قوانين الزمن الدائري لا تعد، بالمعنى الذي نقصده، نصوصا بحبكة، وبصفة عامة، من الصعب وصفها في إطار المقولات التي تعد مألوفة لدينا. خاصيتها الأولى هي غياب مقولات البداية والنهاية. النص يتم تصوره بصفته نسقا يتكرر باستمرار وبطريقة متزامنة مع السيرورات الدائرية للطبيعة. أي مع توالي الفصول

(1)* البيناندنتي، شكلوا عقيدة فلاحية للخصب في منطقة فريولي من إيطاليا الشمالية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. كانوا يقومون بوظيفة مواجهة الساحرات وحماية المحاصيل وسكان القرى.

في السنة، تعاقب الليل والنهار، ومع سير الروزنامة السماوية. الحياة الإنسانية لا تعد مثل مستقيم أفقي يذهب من الولادة إلى الموت، ولكن مثل دور يتكرر إلى ما لا نهاية. (أنظر البيت الشعري لألكسندر بلوك[1]*: «تموت ـ تبدأ كل شيء من جديد»). الحكاية يمكن أن تبدأ من أي نقطة، تكون بداية للحكي، الذي يعد نفسه تمظهرا للنص بدون بداية ولا نهاية. هذا النمط من السرد ليس له هدف إخبار المستمعين بشيء ما يجهلونه، ولكنه يكون آلية موجهة لضمان استمرارية سيل السيرورات الدائرية للطبيعة نفسها. هكذا فإن الاختيار لمقطع خاص من النص مثل بداية ومحتوى لمحكي النهار، ألا يعد مقطع الراوي ـ لأن هذا يشكل جزءا من السيل الكرونولوجي المحدد سلفا بواسطة سير الأدوار الطبيعية للطقس الثقافي.

هناك خاصية أخرى مقترنة بالدائرية هي نزعة تحاول جعل بعض الشخصيات مطابقة لبعضها البعض بصفة مطلقة. الفضاء الدائري للنصوص الميتولوجية يشكل نسقا بمستويات متعددة تتضمن سمات تنظيم طوبولوجي، محددة بوضوح. هذا يعني أن مجموعة أدوار مثل أدوار الأيام والليالي، والسنوات والولادات البشرية أو الإلاهية، تعتبر مثل أدوار متشاكلة. لهذا السبب، رغم أن الليل، الشتاء، الموت، تعد متغايرة بطرق عديدة، فإن تقاربها لا يمثل استعارة، كما يمكن أن يبدو لعقل حداثي. إنهم شيء

(1)* ألكسندر بلوك (1880 ـ 1921) شاعر روسي. ينتهج اتجاها رمزيا.

واحد ونفس الشيء، (أو بعبارة أخرى أنماط تحول لشيء واحد). الشخصيات والموضوعات التي استحضرت على مستويات مختلفة من النسق الدائري، والميتولوجي تعد المصطلحات المختلفة التي تعين شيئا واحدا وهو نفس الشيء. نص ميتولوجي ما، نتيجة لقدرته الإستثنائية على إنجاز تحولات طوبولوجية، يستطيع، بأناقة مثيرة للإعجاب، أن يقوم بإثباتات حول الهوية وحول تشابه العناصر التي نكون ملزمين، بإنجازها بصعوبة.

الفضاء الطوبولوجي للأسطورة لا يعد غامضا. هكذا حين نحاول إبرازه، وحين يحدث تفريق، فإنه يعد نتيجة لترجمة غير ملائمة في لغات واصفة غامضة من نوع اللغات غير الميتولوجية.

وظيفة الأسطورة مثل آلية مركزية لتشكيل النصوص تكمن في إبداع تمثيل للعالم، في خلق مطابقة بين أكوان متباعدة. في الواقع، الأسطورة تقوم بوظائف علمية متعددة في سياق الثقافات ما قبل العلمية. إن الارتباط بإنجاز تشاكلات موحدة أو اختزال تنوع العالم إلى صور ثابتة، لا يسمح فقط للنصوص من هذا النمط بأن تأخذ، وظيفيا، مكان العلم، الروزنامة، ولكن، أيضاً، بأن تحفز تحققات ثقافية متعددة من نمط علمي خالص، مثل الروزنامة الزمنية والفلك. إن القرابة الوظيفية لهذه الأنساق يمكن أن تعاين انطلاقا من فحص مصادر العلم اليوناني القديم.

النصوص المولدة بواسطة الآلية المركزية للإخبار النصي تصنف، تصنف عبر طبقات وتنظم. إنها تختزل عالم الإفراطات والعيوب الذي يحيط بالذات البشرية إلى نمط تنظيم منمذج.

رغم أن هذه النصوص، حينما نعرضها داخل لغتنا، تشبه نصوصا ذات حبكة، فإنها ليست كذلك. إنها لا تعالج أحداثا استثنائية، ولكنها تعالج ظواهر خارج الزمن، تتكرر، بدون حدود، وهي بهذا المعنى ثابتة. رغم أن المحكي يتكلم عن الموت وعن تجزيء الإلاه، وبعد ذلك عن بعثه، فإنه لا يتعلق الأمر بمحكي بحبكة بالمعنى الذي نقصده ما دام أن هذه الأحداث يتم تصورها مثل أحداث ملازمة لوضعية معينة على دورة معينة، وأنها تتكرر بهذه الطريقة عبر العصور. إن انتظام تكرارها لا يجعل منها خروجا عن القياس أو صدفة، ولكنه يمثل قانونا محايثا للعالم. الآلية المركزية والدورية للتوليد النصي لا يمكن أن توجد طبولوجيا من تلقاء ذاتها. يجب أن تكون معارضة لآلية منتجة للنصوص، منظمة وفق زمنية أفقية لا تحتوي على انتظامات ولكن على خروج عن القياس. هكذا كانت الحكايات الشفوية التي تحكي عن «طوارئ»، أو تحكي «أخبارا»، وقائع متنوعة، سعيدة ومحزنة. النمط الأول من النصوص يحتوي على مبادئ، أما الثاني فيتضمن أحداثا. إذا كانت الآلية الأولى قد أفضت إلى ميلاد نصوص تشريعية ومعيارية، مقدسة وعلمية على السواء، فإن الآلية الثانية قد ولدت نصوصا تاريخية، تحقيبية وحوليات.

المحكي بحبكة معاصرة يعد ثمرة للتفاعل والتداخل المتبادل لهذين النمطين الأوليين من النصوص. إن تسجيل الوقائع الفريدة والعرضية، وقائع الجرائم والنكبات وكل ما كان

يعتبر مثل خارق للنظام العام، شكل البذرة التاريخية للمحكي ذي الحبكة. لهذا السبب فإن العنصر المؤسس للنوع الأدبي السردي هو «النوفيلا»، أي «القصة»، التي، كما تمت الإشارة إلى ذلك دائما، ترتكز على الطرفة.

يجب، في معرض حديثنا، أن نذكر الاختلافات البراكماتية التي أفضت إليها هذه الأنماط من النصوص التي تتعارض منذ العهود الغابرة. النصوص الميتولوجية، بسبب القوانين المكانية والطبولوجية الخاصة بها، أوضحت القوانين البنيوية للشكل الموحد: علائق تساو أقيمت بين ترتيب الأجرام السماوية ومختلف أجزاء الجسم البشري، بين توالي الفصول في غضون سنة وتسلسل حياة بشرية، إلخ. النتيجة هي أننا أمام وضعية سيميوطيقية أولية، كل رسالة فيها يجب أن تؤول، تترجم، في حين أنها تحول إلى مجموعة من الدلائل من مستوى آخر. ما دام أن الكون المصغر للعالم الداخلي لكائن بشري يعد مطابقا للكون المكبر للكون عامة، فإن كل محكي يعتبر بالنسبة لكل فرد من هيئة الاستماع كما أنه موجه إليه شخصيا وحميميا. الأسطورة تحكي دائما شيئا ما يهمني. القصص على العكس من ذلك، أو الطرف، تتكلم دائما عن شيء آخر. الأول ينظم عالم المستمع، أما الثاني فيضيف شيئا ما يكون مفيدا بالنسبة لمعرفته بهذا العالم.

غير أنه في هذه الحالة التي انطلقت فيها سيرورة التفاعل، في الفضاء التاريخي الواقعي، على طول حقبة زمنية كبيرة، فإنه لا يمكن أن يكون بسيطا ولا موحدا.

إن اختفاء الآلية المولدة للنصوص المرتبطة بالزمنية الدورية (أو على الأقل انحسار اشتغالها) أو حتى بترجمة عدد كبير من النصوص الميتولوجية داخل لغة الأنساق الأفقية البسيطة (من بينها سيكون ملائما إدماج المحكيات الشفوية للأساطير الطقوسية والدينية)، وإبداع هذه الأشباه ـ أساطير الروائية التي نستحضرها في الذهن، بالدرجة الأولى حين نثير مسألة الميتولوجيا.

النتيجة الأولى والأكثر بروزا لهذا النوع من الترجمة كانت فقدان أي تطابق شكلي بين المستويات المختلفة للنص. نتيجة أخرى تمثلت في أن الشخصيات الموزعة على مستويات مختلفة توقفت عن أن تكون مدركة مثل شخصيات حاملة لأسماء مختلفة من أجل صورة موحدة، وانقسمت إلى فردانيات متعددة. عمدت النصوص إلى مسرحة عدد كبير من الأبطال، وهو ما يعد، مبدئيا، مستحيلا في إطار المحكيات الميتولوجية الحقيقية. إن تطور نسق البناء من بناء دائري إلى نسق البناء الأفقي أفضى إلى إعادة بنينة عميقة للنصوص، ومقارنة بها، التغيرات التي حدثت خلال تاريخ الأدب الذي يتميز بحبكة، تبدو وكأنها توابع؛ ليس إذن من بالغ الأهمية أن نعرف، ما إذا كنا سنستعمل، بهدف إعادة بناء الأصول الميتولوجية لنص، الروايات القديمة للأسطورة أو روايات من القرن التاسع عشر. نصوص حديثة العهد تقدم، أحيانا، مادة أكثر غنى بالنسبة لهذا النوع من الدراسة.

النتيجة الأكثر بروزا لتحويل نصوص دورية إلى نصوص أفقية كانت هي ظهور شخصيات مزدوجة. منذ **الميناندر**(1)*، دراما الإسكندرية، بلوث(2)* إلى سرفانتيس، شكسبير ـ ومرورا بدوستويفسكي ـ إلى روايات القرن العشرين (انظر نسق الشخصيات المزدوجة في كليم سامغين لكوركي(3)*، ينزع البطل نحو أن يكون له مرافق يكون شخصيته المزدوجة، وأحيانا بواسطة مجموعة استبدالية كاملة من المرافقين. هناك كوميديا لشكسبير تتضمن رباعيات: زوج من الأبطال توائم، وكذا خدامهم، وهم أيضاً توائم (**كوميديا الأخطاء**)(4)*.

انتيفوليس دفيز		انتيفوليس دوسيراكيز
دروميو ديفيز		دروميو دوسيراكيز

نتوفر هنا بداهة على حالة، إذا كان هذا النص الأفقي قد ترجم من جديد في إطار النسق الدوري، هذه الشخصيات الأربع تجد نفسها مختزلة إلى شخصية وحيدة، وهذا بسبب الهوية الموجودة بين التوائم، من جهة، وبين زوج «النبلاء»

---

(1)* شاعر كوميدي يوناني.

(2)* بلوت أوتيتيس ماكسيس بلوتيس (حوالي 254 ـ 184ق. م). شاعر كوميدي لاتيني، توفي بروما.

(3)* ماكسيم كوركي (1936 ـ 1868)، كاتب روسي.

(4)* مسرحية **كوميديا الأخطاء** لشكسبير. تحكي قصة تاجر شيخ، وضعت زوجته بعد الحمل توأمين، واشترى بدوره توأمين يكونان خادمين لابنيه.

وزوج «الهزليين»، من جهة أخرى. إن ظهور الشخصيات المزدوجة، الناتج عن انقسام مجموعات الأسماء التي يوجد بينها تساو متبادل، سيمثل لاحقا لغة بحبكة يمكن أن تكون قابلة لتأويلات مختلفة متعددة، في إطار كل أنواع الإيديولوجيات الفنية: الشخصيات المزدوجة يمكن أن تمثل المادة لحبكة[3] تسمح بإنجاز توليفات متنافرة لشخصيات، أو أيضاً، كما هو الأمر في مؤلفات دوستويفسكي، بنمذجة التعقيد الداخلي للشخصية الإنسانية.

سنعتبر كوميديا شكسبير «**كما يحلو لك**»[(1)*] مثل نموذج لاستعمال الشخصيات المزدوجة من أجل خلق الحبكة.

شخصيات هذه الكوميديا منظمة بوضوح في إطار أزواج متساوية، تتحول، إذا حاولنا أن نترجم هذا النص في إطار الزمن الدوري، إلى **شخصية موحدة**. على رأس اللائحة يوجد دوقان وهما أخوان، يعيش أحدهما، «في الغابة» في حين أن الآخر، بعدما أن استولى على أراضي أخيه، يحكم الإقليم. الشخصيات التي تعيش سواء «في البلاط» أو «في الغابة» تعد مرتبطة ببعضها البعض بواسطة مبدأ تكاملي للتوزيع: إذا انتقل واحد منهم من الغابة نحو البلاط، فإن الآخر ينتقل إلى الاتجاه المعاكس. كل شيء يتم كما أنهم لا يستطيعون اللقاء

(1)* مسرحية لشكسبير. كوميديا قصيرة كتبت سنة 1599. أوليفييه يغذي شعور الحقد نحو أولاندو.فردريك يبعد أخاه من البلاط، لذلك فإن الدوق ينسحب نحو الغابة.

في إطار ظروف وحيدة ومتشابهة. ما دام أن الذهاب «إلى الغابة» والعودة منها تعد صيغة ميتولوجية مشتركة (صيغة الحكايات الشعبية أيضا) موجهة نحو إثارة الموت وإعادة الولادة، إذن بديهيا، هذه الشخصيات المزدوجة تمثل، في سياق ميتولوجي، صورة موحدة.

التقابل بين الأخوين البطلين يزدوج على مستوى آخر بواسطة العلاقة المتناقضة بين أوليفييه وأورلاندو، الأكبر سنا والأصغر من أبناء السيد رولان دوبوا. في ذات الوقت، الدوق الحاكم، أوليفييه استولى على إرث أخيه ونفى أورلاندو، إلى الغابة (التوازي الموجود بين الدوق فرديريك، وأوليفييه يعد معروضا بوضوح في نص الكوميديا). الحد الذي يفرق بين «البلاط» و«الغابة يمثل الخط، الذي بعيدا عنه، يمكن للنهضة الميتولوجية، أن تتحقق: حينما يتجاوز المجرمان هذا الخط، يتحولان بشكل متزامن إلى بطلين فاضلين.

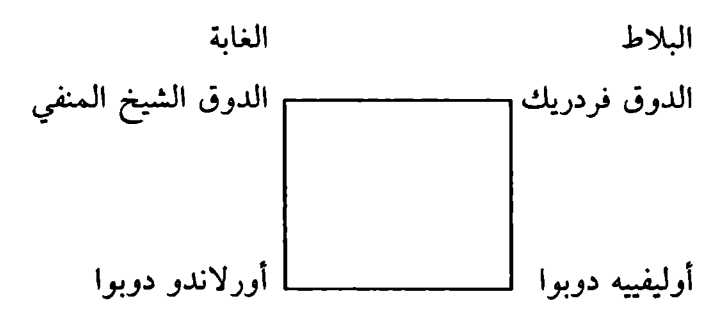
الدوق فردريك، حين علم بأن شخصيات من مستوى رفيع تنسحب إلى هذه الغابة كل يوم، جيش قوات كبيرة ونصب نفسه قائدا لها، بهدف أن يفاجأ أخاه وأن يخضعه لحد السيف. بمجرد الوصول إلى أطراف هذه الغابة المتوحشة، وبمجرد أن وجد رجل دين طاعن في السن وتكلم معه بضعة لحظات، تراجع عن مشروعه وعن العالم، تاركا عرشه لأخيه المنفي[4].

نفس التحول وقع مع أوليفييه:

«لقد كنت أنا، غير أني لم أعد أنا البتة. لن أحمر خجلا من

نفسي لأقول لكم ماذا كنت، منذ أن جعلني تحولي أكثر سعادة بأن أكون ما أنا عليه»[5].

هكذا نحصل على مربع، تستطيع الشخصيات المحددة على أساسه، وفق المحور الأفقي، أن تكون شخصية وحيدة (هي نفس الشخصية) على مستوى لحظات مختلفة من الحبكة («الموزعة»، على طول سلم أفقي للحبكة)، في حين أنها تكون، وفقا للمحور العمودي، الإسقاطات المختلفة لشخصية واحدة.



غير أن المتوازيات لا تقف عند هذا الحد: الشخصيات النسوية هي شخصيات متنافرة مع الأبطال الرئيسيين: روزاليند وسيليا بنات الدوقين، وفي إطار تحول عكسي للحبكة إلى محكي دوري، ستكونان صورة واحدة مركزية. إلى التقسيم الأولي للحبكة على هذا المستوى، يضاف تحول أساسي: تذهب الفتاتان الشابتان إلى الغابة (واحدة منفية والأخرى بإرادتها) مع الخضوع لتحول. تتقنعان (تذهب روزاليند إلى حد تغيير جنسها وذلك بأن تلبس مثل الرجال) وتغيران

الإسم، جزئية تخصص إعادة التجسيد الميتولوجي.

روزاليند سيليا

كانيماد أليينا

نسق جديد من المتساويات يتحقق مع بداية حبكة الحب: نسق من التوازيات يقدم لنا بوضوح، من خلاله، الطبيعة المزدوجة، المذكر والمؤنث، لكانيماد (الموسومة بنبرة اسمها) يفضي إلى ميلاد تطابقات ميتولوجية جديدة. نص شكسبير يعالج هذه التطابقات مثل مصدر لأنواع الغموض الكوميدي:

أورلاندو روزاليند

أوليفييه سيليا

كانيماد فيبي

سلفيس فيبي

حجر اللمس أودري

ويليام أودري

كل هذه الأزواج من الشخصيات تكرر على مستويات

مختلفة نفس الوضعية ونفس نمط العلاقات، وهي تزدوج في علاقتها ببعضها البعض. حتى الأحمق له شخصيته المزدوجة، على شكل شخصية محددة على مستوى، ربما، أكثر تدنيا: أبله القرية. «أوليفييه ـ سيليا» تكونان مزدوجا من مستوى أدنى من مزدوج «أورلاندو ـ روزاليند» (في إطار الخطاطة الثابتة، فإن الأول يجب أن يكون مجاورا لفردريك والثاني لأخيه المنفي). المربع «كانيماد ـ فيبي ـ فيبي ـ سلفيس» يعد متغيرا من مستوى أدنى، في حين أن المربع «حجر اللمس ـ أودري ـ أودري ـ ويليام»، يعد بدوره أدنى من المربع السابق. في نهاية الأمر، كل الشخصيات الدالة في المسرحية، يمكن، في إطار فضاء دوري، أن تجد نفسها مؤلفة داخل صورة موحدة.

غير أن هناك شخصية تتنافر مع كل شخصيات المسرحية: إنها شخصية جاك الحزين. إنه الوحيد الذي لا يشارك في الحبكة، الذي لايعود من الغابة صحبة الدوق الشيخ؛ يظل في نفس الفضاء الذي يوجد فيه فردريك، منفيا من الآن فصاعدا بشكل طوعي. تعد شخصيته من بين كل الشخصيات الأخرى، الأكثر تحديدا: إنه يجسد نقدا ثابتا لهذا العالم الإنساني بعيدا عن الغابة. ما دام أن «البلاط» و«الغابة» يكونان فضاء لا متناظرا من نمط «عالم أرضي ـ عالم الهناك» (بالمعنى الميتولوجي)، «عالم واقعي ـ عالم مثالي/عجيب» (في مسرحية شكسبير)، شخصية مثل جاك تظهر ضرورية مثل نقطة مرجعية في الفضاء الفني. لا يمكن أن يكون مطابقا لأي شخصية متحركة ومرتبطة

بفضاء الحبكة: إنه تجسيد لمقولة فضائية، لعلاقة مشخصة لعالم مع عالم آخر. لهذا فإنه الصورة الوحيدة التي لا تتجاوز الحد المؤسس بين «عالم البلاط» و«عالم الغابة».

يمكن أن نعتبر بأن الشخصيات المزدوجة تعد النتيجة الأولى والواضحة لإعادة الصوغ الأفقي للبطل في نص دائري. فعلا، إن الظهور نفسه لشخصيات مختلفة يعد نتيجة لنفس السيرورة. كما لاحظنا ذلك أعلاه، يمكن للشخصيات أن تنقسم إلى صور متحركة، لها حرية الانتقال داخل فضاء الحبكة، قادرة على تغيير موقعها داخل بنية العالم الفني، وتجاوز الحد الذي يمثل السمة التيبولوجية القاعدية لهذا الفضاء؛ وإلى صور ساكنة هي في الواقع، وظائف عدة خاصة بهذا الفضاء[6].

الوضعية الأساسية، بالمعنى التيبولوجي للكلمة، تعد حاضرة حين يكون الفضاء لحبكة مقسما بواسطة حد من الأكوان الداخلية والخارجية، وأن **شخصية** تستطيع بواسطة الحبكة أن تحصل على إمكانية تجاوز هذا الحد. متغيرات متعددة تنمو انطلاقا من هذه الوضعية. الشخصية المتحركة تنقسم إلى مجموعة استبدالية من الشخصيات المختلفة؛ الحد يتضاعف على السواء، ومجموعة تابعة من الحواجز المشخصة تبزغ، وهي مكونة من أعداء غير متحركين («معاكسين» في المصطلحية البروبية)[1]*،

(1)* يتعلق الأمر بباحث الفولكلور الروسي فلاديمير بروب له كتاب أساسي في دراسة الحكاية الشعبية: **مورفولوجيا الحكاية**. أنظر:

PROPP Vladimir.*Morphologie du conte*, Seuil,1970.

مثبتين في بعض نقط فضاء الحبكة. النتيجة هي أن فضاء الحبكة أصبح مؤثثا بكل أنواع الشخصيات المترابطة والمكونة لتقابلات. من هذه الوضعية، يمكن أن نستنتج خلاصة وهي أنه كلما تألف عالم الشخصيات من صورة واحدة، (بطل، حاجز)، كلما كان ترابطه أكثر ضيقا، مع النمط الميتولوجي الأساسي لتنظيمه البنيوي. الشعر الغنائي، ونظرا لاقترانه بخطاطة حبكة من نمط: «أنا/ هو/ هي» أو «أنا ـ أنت»يعد، بوضوح، الأكثر «ميتولوجية» في الأنواع الأدبية العصرية. هذا الاستنباط يجد نفسه مدعما بفعل أن الشعر الغنائي يقتسم مع النصوص الميتولوجية بعض الخصائص التداولية التي سبقت الإشارة إليها. هناك احتمال كبير أن قارئا ما يعتبر أن نصا غنائيا، بدلا من نص ملحمي، يمثل النموذج الضروري والطبيعي لشخصيته.

هناك نتيجة أخرى أساسية لنفس هذه السيرورة وهي أن مقولات بداية ونهاية النص تصبح لها وظيفة نمذجية في غاية الأهمية.

في الوقت الذي ينفصل فيه محكي ما عن سياقه الطقوسي ويحصل في إطار تموضع أفقي على وجود لغوي مستقل، فإن مراحل بداية ونهاية هذا النص تصبح أوتوماتيكيا موسومة. بهذا المعنى، فإن النصوص الأخروية يمكن أن تعتبر مثل الأثر الأولي المقنع لغياب المحكي الأسطوري وظهور المحكي ذي الحبكة.

إن التسلسل الأولي للأحداث في محكي أسطوري ما،

يمكن أن يختزل إلى المقطع: الدخول إلى فضاء مغلق ـ الخروج منه (هذا المقطع يعد منفتحا كليا ويمكن أن يضاعف إلى ما لا نهاية). في الوقت الذي يمكن فيه أن نؤول الفضاء المغلق مثل «قبو»، «قبر»، «منزل»، «امرأة»، (وربطه بالظلام، بالحرارة، وبالرطوبة)[7]، فإن فعل الدخول إلى هذه الفضاءات يمكن أن يقترن، على مستويات متعددة، «بالموت»، بالتصور، «العودة إلى الدار»، إلخ، أفعال غالبا ما تكون مطابقة، الواحدة بالآخر. البعث/ الميلاد الذي يتبع الموت/ التخلق يقترن بهذه الأخيرة لأن الميلاد يعتبر، ليس بصفته مجيء شخص لا يوجد سابقا ولكن مثل الميلاد الجديد لوضعية موجودة سلفا. انطلاقا من أن التصور يعد مقترنا بموت الأب، فإن الميلاد يعد مقترنا بعودته. ينتج عن هذا أن الشخصيات المزدوجة الدياكرونية («الأب ـ الابن»)، وكذلك المزدوجة السانكرونية، تعد نتيجة لتفريع نص ـ صورة وحيد أو دائري[8]. الدليل المقنع على استمرار هذا النموذج الميتولوجي يكمن في نموذج الازدواج الذي يوجد بين الإخوة كرامازوف[(1)*] وأيضا في الموقف الشامل للإخوة في علاقتهم بأبيهم، فيدور كرامازوف. يستجيبون للخطاطة«تدهور، انبعاث»، تطابق كامل أو تقابل تنافري.

الأصل الميتولوجي للشخصيات المزدوجة في الحبكة يمكن، ظاهريا، أن يكشف باقتران مع إعادة توزيع حدود

---

(1)* الإخوة كرامازوف هي رواية لدوستويفسكي (1880). تروي حكاية ثلاثة أبناء لفيودور كرامازوف.

التقطيع في النصوص، مع حضور سمات التطابق والتفارق مع الشخصية الرئيسية.

في الأساطير الدائرية، التي تنحدر من هذه القاعدة، من الممكن تنظيم الأحداث التي تقع فيها، ولكن ليس من الممكن تحديد الحدود الزمنية لهذا المحكي: كل موت تكون متبوعة بولادة وبتشبيب، تتبعهما بدورهما، الشيخوخة والموت. الانتقال نحو المحكيات الأخروية أفضى إلى تطور الحبكة الأفقية. هذا هو ما أدى بنا إلى تصنيف هذا النمط من النصوص في إطار النوع السردي الذي يعد مألوفا لدينا. الفعل، وهو مؤطر داخل زمنية أفقية، يعد مبنيا مثل محكي بالنسبة لما يتصل بالتدهور التدريجي للعالم (شيخوخة الإلاه)، الذي يتبعه موته (تجزيء، تنكيل، التهام، دفن، تعد هاتان الكلمتان الأخيرتان مرادفتين لكونهما تتضمنان معنى الانحباس داخل فضاء مغلق) وبعثه الذي يؤشر على هدم الشر والقضاء النهائي عليه. هكذا، فإن نمو الشر يعد مرتبطا بالحركة الزمنية، والقضاء عليه مع نهاية هذه الحركة، توقفه النهائي والخالد. خاصية أخرى لغياب البنية الميتولوجية القديمة تعد في هذه الحالة التخلي عن العلاقات التشاكلية. وهكذا، فإن السر القرباني توقف عن أن يظل فعلا مساويا للدفن (للألم وللتجزيئ أيضاً، الذين كانا مقترنين من جهة بفعل الأكل وبفعل الإمساك عن الأكل، ومن جهة أخرى متطابقين مع تنكيلات احتفاء أولي، وهو يشكل ذاته شكلا جديدا للموت)، كما أنه أصبح دليلا.

أثر ميتولوجي يمكن أن يتم التعرف عليه داخل خرافة أخروية حينما تكون نهاية المحكي، وهي مشار إليها بشكل حاد، تتطابق مع النهاية البيولوجية لحياة البطل، مع موته. الموت(أو ما يعادلها: الذهاب والعيش مجهولا من لدن الجميع، مرحلة متبوعة ضرورة بواسطة «الظهور الجديد» للبطل أو بواسطة حلم عجيب يجري داخل فضاء غريب، على صخرة، في كهف، مرحلة هي نفسها متبوعة بواسطة يقظة البطل وعودته، إلخ) تم في وسط المحكي، وليس في النهاية. وهو ما يثير ملاحظة أخرى: إذا كنا نؤكد الفكرة التي وفقها تعد الخرافة الأخروية نتيجة لإعادة صياغة أسطورة بعبارات أفقية، وإذن، من وجهة نظر تيبولوجية، تشكل المحكي الأكثر قربا من الأسطورة، (واحتمالا الأكثر قدما)، إذن يجب أن نخلص إلى أن النهاية التي تكون ضرورة سعيدة والتي نجدها في الحكايات العجيبة لا تعد فقط منحدرة من الشكل السردي الأصيل الذي يحتوي على نهاية موسومة: لقد شكلت أيضاً خلال مرحلة معينة، النهاية الوحيدة الممكنة، وهي خالية من كل شكل تناوبي مرتبط بالتراجيديا. النهاية الأخروية لا يمكن أن تكون، تحديدا، سوى الانتصار النهائي للخير والإدانة والعقاب للشر. النهايات «الجيدة» و«الرديئة» التي اعتدنا عليها تعد ثانوية في تحقيق أو عدم تحقيق هذه الخطاطة الأساسية.

مقولة البداية، هي أيضاً غير موصوفة بوضوح في الخرافات الأخروية، وهذا على الرغم من أنها تجد تعبيرا على شكل

انفتاحات مستقرة ووضعيات ثابتة؛ هذه البدايات يمكن أن تقترن بفكرة أن حالة أولية مثالية قد وجدت في يوم ما وتدهورت لاحقا، لتتحقق من جديد.

«البدايات» كانت موسومة بشكل واضح في النصوص الهامشية ثقافيا مثل الحوليات. القول أثناء وصف حدث استثنائي، «الذي كان أول من بدأ» أو «كيف بدأ كل هذا»، يعود بالنسبة للقارئ المعاصر لإعطاء تفسير سببي. الدور المنمذج لمقولة البداية يبدو بوضوح في حكاية الزمن الغابر، والمشكل في الواقع من محكيات متعددة حول البدايات ـ بداية بلد روسيا مع سلطة الأمراء، الإيمان المسيحي، إلخ. كاتب الحوليات يهتم أيضاً بالجريمة، ولكن بالأساس من هذه الزاوية. أهيمة حدث خاص يتم تسليط الضوء عليها باستحضار هوية الرجل الأول الذي أنجز فعلا من هذا النوع، (هكذا فإن إدانة حادثة القتل ترتكز على إبعاد كاني في **المحكي حول حملة إيكور**، الحملة المستقلة التي يخوضها إيكور تقدم بالإحالة على أولغ كرزلفيتش، الباعث على الحروب الأهلية (التي تعد أهميتها كبيرة إلى حد أن «أولغ» كان «المؤسس» لخط ايكور بواسطة الدم).

ترجمة النصوص الميتولوجية إلى محكيات أفقية جعلت ممكنا التأثير الاقتضائي لهذين النوعين من النصوص (هناك الذين يصفون المسار المنتظم لهذه الأحداث، وهناك الذين يجدون أنفسهم منحرفين عن هذا المسار). هذا التفاعل حدد بشكل واسع، التطور السردي اللاحق.

الموت المؤقت بصفته وسيلة للتطور من حالة إلى حالة أخرى ـ عالية ـ يجد نفسه داخل طيف واسع من النصوص والطقوس. من بين هذه الطقوس الأخيرة، توجد كل طقوس، التمرس والاحتفاء الديني: احتفاء إكليل الرأس بالنسبة للرهبان، تبني الزي وتتويج الشمانيين.الموت يقترن عادة بتجزيىء الجسد إلى أطراف، الذي يدفن بعد ذلك أو يؤكل ثم يعاد بعثه. يذكر فلاديميربروب[9]. بصدد هذا الموضوع عددا كبيرا من المصادر وخاصة دراسة ن.ب ديرنكوفوا حول «اكتساب الموهبة الشمانية[1]* من خلال المعتقدات القبلية التركية»، وقد لاحظ:

الإحساس بأن هذه الدواخل قد ضربت، جزّئت، ووزعت إلى أطراف، يعد شرطا ضروريا للعقيدة الشمانية، ويسبق الوقت الذي يصبح فيه فرد ما، شمانيا[10].

يذكر بروب أيضاً عددا كبيرا من الأمثلة التي يكون فيها ثقب اللسان والآذان، إدراج أفعى داخل الجسد، سابقا على ظهور موهبة تنبئية.

ما دام أن هذه الطقوس سبق وأن درست في إطار سياق ميتولوجي واسع (انظر بروب، إلياد وألي)، نستطيع بسهولة أن نؤسس تلازما مع الثابت الميتولوجي الوحيد: «حياة ـ موت ـ بعث (تجديد)»، أو على مستوى أكثر تجريدا، «الدخول إلى

(1)* الشمانية هي موقف قائم على تبجيل العناصر الطبيعية: الأرض، النباتات.

فضاء مغلق ـ الخروج منه». الصعوبة تكمن في مجال آخر، في الاستمرار غير المفسر لهذه الخطاطة في حالات يكون فيها كل اتصال مباشر بعالم الأسطورة قد انقطع. بهذه الطريقة وصف بوشكين في النبي[(1)*]، اكتساب موهبة شمانية (أي موهبة تنبؤية) بدقة عجيبة، إلى حد ذكر جزئيات مثل الإدراج داخل فم الشاعر «الأفعى الصغيرة التي تشخص القوى السحرية»[(11)]، وصفها تم تأكيده بشكل واسع بواسطة المختصين في الموضوع، ومع ذلك فإنه لا يعرف المصادر التي توجد رهن إشارة الاثنوغرافي المعاصر؛ من جهتنا لسنا في حاجة، من أجل فهم قصيدة بوشكين، إلى تذكر مقاطع الكتاب المقدس المقترنة بالنبي عيسى وتلك التي توجد في القرآن، والتي اعتمدها بوشكين بداهة، لاستيعاب المشاهد التلقينية لقصيدته[(12)].

لم يعد ضروريا معرفة طبيعة رابط بوشكين مع الطقوس التلقينية، (التي تعود إلى تتويج شخص شماني) كما أنه ليس ضروريا معرفة أصول الأشكال النحوية للغة ما لنكون قادرين على تكلم هذه اللغة. هذه المعرفة يمكن أن يكون لها نفع، ولكنها لا تشكل شرطا أدنى من أجل فهم نص ما. البنية الميتولوجية ـ الطقوسية المحايثة لنص، تصبح القاعدة النحوية الشكلية لنص يعالج موت «الرجل الشيخ» وبعثه مثل نبي.

مثال آخر يعد أكثر وضوحا أيضاً لهذه السيرورة الثنائية هو

---

(1)* قصيدة للشاعر الروسي ألكسندر بوشكين (1799 ـ 1837).

رواية مورافيا التي تحمل عنوان **العقوق**[1]*. من جهة، المحتوى التلقيني غير ظاهر، لأنه مصورن كليا ونتيجة لذلك محول على شكل لا يسمح للقارئ، (وربما أيضاً للكاتب) بأن يستشعره بشكل واع؛ ومن جهة أخرى، هذا المحتوى الذي أصبح لا واعيا، يعد من وجهة نظر تيبولوجية، حاضرا. موضوع الرواية يتعلق بتحول مراهق عصري إلى راشد. مشاكل معاصرة تثار، مثل انتفاضة المراهق، نفي العالم والانتقال الأليم من مركزية ذاتية عاصفة ومن عقيدة التخريب الذاتي إلى القبول المفتوح للحياة. غير أن الحبكة بنيت على أساس الحبكة التقليدية: نهاية الطفولة (نهاية الوجود الأولي) موسومة بجاذبية متنامية نحو الموت وبقطيعة واعية مع الروابط التي تحافظ على البطل في الحياة (الانتفاضة ضد آبائه وضد العالم البورجوازي تصبح انتفاضة ضد الحياة نفسها). ثم يظهر مرض طويل يجرف البطل نحو أبواب الموت، الذي يصبح عنصرا بديلا. (الصفحات التي تصف هذيان الشاب تشبه «النزول إلى العالم الآخر» في النصوص الميتولوجية). أول علاقة له مع امرأة (الممرضة التي كانت تسعفه) تسجل بداية عودته إلى الحياة، تطوره من العدمية والانتفاضة إلى قبول العالم، وإلى ولادته من جديد. هذه الخطاطة الميتولوجية بوضوح التي تعيد إنتاج الحدود الكلاسيكية للتمرس، تختتم بصورة قطار (وفيه شاب، يسافر

---

(1)* ألبرتو مورافيا (1907 ـ 1990)، اهتم في رواياته بالعلائق الإنسانية، لذلك صور الشخصيات في أبعادها النفسية، من رواياته: العقوق (1948).

نحو مارستان في الجبل) يلج نفقا مظلما ويخرج منه. طرفا النفق يمثلان بشكل واضح المرحلة الميتولوجية القديمة للدخول في الظلام، في فضاء مثل كهف، يشبه الموت، والخروج من هذا الفضاء، الذي يمثل ولادة جديدة.

لقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن البنيات التقليدية قد فقدت محتواها داخل الوعي المعاصر، ولأنها تشكل العماد التركيبي لكتل روائية مهمة، فإنها يمكن أن تقارن بمقولات نحوية للغة ما. وكما نعرف، فإن سيرورة للتبادل المستمر، تعد فاعلة داخل النص الأدبي: ما فقد، داخل سياق لغوي، أهميته الدلالية المستقلة، يعرف داخل الإطار الأدبي، تدليلا ثانويا، وذلك بشكل متبادل. هكذا، يعرف المحكي الميتولوجي تجديدا من درجة ثانية: يتوقف عن أن يظل عنصرا منظما شكليا خالصا للمقاطع النصية من أجل حيازة دلالات جديدة، تفضي بنا، أحيانا، إلى الأسطورة، بشكل واع أو بطريقة غير إرادية[13]. هناك مثال واضح على ذلك هو رواية مورافيا التي أسلفنا الإشارة إليها أعلاه. الصورة المقترحة باستيحاء التكنولوجيا المعاصرة («القطار والنفق») ترجع إلى بنية ميتولوجية تقليدية(هي بنية الانتقال نحو حالة جديدة، هذه السيرورة التي تذكر بسيرورة الموت ـ البعث؛ يتعلق الأمر بسلسلة «موت ـ علاقة جنسية ـ انبعاث»، وسلسلة «الدخول إلى الظلام ـ الخروج إلى الضوء»، التي تمثل النموذج الثابت لكل التحولات الممكنة). يوجد لدينا هنا مثال جيد للآلية التي تفعل المستوى الميتولوجي للفن المعاصر.

إذا كنا نعتبر أن الأكوان الثقافية المركزية والهامشية هي نصوص حاملة لتنظيمها الخاص، نستطيع أن نسجل الأنواع المختلفة لتنظيمها الخاص.

الآلية الثقافية المركزية المقترنة بتكوين الأساطير منظمة مثل فضاء طبولوجي. حينما نسقط الأسطورة على محور زمني أفقي، من منطقة اللعب الطقوسي إلى دائرة النص اللفظي، فإنها تتعرض لتحولات كمية: إضافة إلى تميزها بسمة الأفقية والانقطاع، فإنها تحصل على سمات النص اللغوي المبني على أساس مبدأ الجملة. تصبح بواسطة هذه الخصائص قابلة للمقارنة مع النصوص اللغوية الخالصة التي تنبثق على هامش الثقافة. غير أن هذه المقارنة تسمح بإيضاح الاختلاف العميق الذي يميز بين هذين النوعين من النصوص: الكون المركزي للثقافة قد تم بناؤه وفق مبدأ كلية بنيوية مدمجة، كما هو الشأن بالنسبة للجملة. الكون الهامشي، منظم على أساس نموذج سلسلة مكونة من الاتصال البسيط لوحدات مستقلة بنيويا. أنماط التنظيم هاته توافق بطريقة أحسن الوظائف التي تنجزها هذه الأنماط من النصوص: يتعلق الأمر بتكوين، بالنسبة للأول، نموذج بنيوي للعالم، وبالنسبة للثاني، الوثائق الخاصة بالاختلالات التي تقع داخل هذا العالم.

كل واحد من هاتين المجموعتين له تصور خاص به بالنسبة للكون بصفته كلية.

المركز الثقافي الذي يولد القوانين، المشتقة تكوينيا من

النواة النووية الأساسية، يعيد بناء العالم على شكل كيان منظم بشكل جيد، يتوفر على حبكة موحدة ودلالة رفيعة. رغم أنه يمثل بواسطة نص أو بواسطة مجموعة من النصوص، فإنه يلعب داخل النسق دور آلية مكيفة محددة على ميتامستوى مقارنة مع المجموعات الأخرى للنصوص. كل نصوص هذه المجموعة تعد عضويا متصلة، وهو ما يعد واضحا بفعل أنها تستطيع بسهولة أن تختزل إلى جملة واحدة. ما دام أن محتوى هذه الجَملة يعد مرتبطا بمفاهيم أخروية، فإن صورة العالم التي تنتجها، تناوب بين التوتر الدرامي للحبكة والمصالحة النهائية.

نسق النصوص الهامشية يعيد بناء صورة للعالم تهيمن فيها الصدفة واللانظام. يبدو أيضاً قادراً على التطور نحو الميتامستوى، ولكن لا يمكن اختزاله إلى نص واحد منظم. ما دامت هذه المجموعة من النصوص تعتبر هذا الخروج عن القياس والاستثناءات بصفتها العناصر المكونة للحكبات التي تولدها، فإن الصورة العامة للعالم كما انتجت تعد على مستوى كبير من اللاتنظيم. القطب السلبي لهذه الصورة سيصبح ملموسا بواسطة محكيات مبنية على أساس أحداث تراجيدية، كل واحد منها يكون خرقا للنظام المحدد؛ بعبارات أخرى، الوقائع غير المحتملة تعد بشكل متناقض الأكثر احتمالا في هذا العالم. القطب الإيجابي يتمظهر من خلال **المعجزة**، أي الحل غير المنتظر وغير المحتمل لمواجهات تراجيدية. بالمقابل، ما دامت هذه النصوص، تجد نفسها خالية من كل تنظيم من مستوى

عال، فإن المعجزة لا يمكن أبدا أن تشكل حلا نهائيا. هكذا، فإن صورة العالم المنتجة تعد بشكل عام عدمية ومأساوية.

على الرغم من المسلمة التي مفادها أن في كل ثقافة واقعية، يمكن أن نسجل هيمنة هذه الآلية أو تلك من الآليات المولدة للنصوص، لهذه المجموعة أو تلك من النصوص، يجب أن نعتبر أن هذه الهيمنة تعد ذاتية: الآلية الثقافية الواقعية تتضمن حضور مركزين، وجود توتر وكذلك وجود تأثير متبادل. كل مجموعة من هذه المجموعات، في الوقت الذي تصارع فيه من أجل بلوغ موقع قيادي داخل سلمية ثقافية معينة، فإنها تنتج أثرا مدققا على شريكها؛ إنها تصارع في ذات الوقت لتتحدد ذاتيا بصفتها نصا من مستوى عال، ولتختزل معارضها إلى تمظهر جزئي، بل إلى مستوى أدنى. إذا كانت الأمثلة التي لها اتصال بترتيب النصوص على المستوى البنيوي الأعلى لثقافة معينة، تعد مبسطة، فإنها يمكن أن توضح في مجال الفلسفة بواسطة أنساق تذهب من أفلاطون إلى هيجل، وفي نظرية العلوم بواسطة أفكار دوسوسير؛ البناء المضاد يمكن أن يستوضح بواسطة صورة العالم لنوربير وينر[1]* ونظريته التطورية الكونية، حيث يعد الإخبار، وفقها، بكل بساطة ثمرة الصدفة وهو مرحلة محلية. حين طلب تييتشيف، وهو يحتضر، أن يقدموا له «شيئا من الضوء»، كان يعبر عن اقتناع كان قد ترسخ

(1)* نوربير وينر (1894 ـ 1964) عالم رياضي أمريكي، مؤسس السبرنطيقا.

لديه طوال حياته، لم يكن العالم وفقه سوى عدم غير منظم وأن الضوء، العقل والقانون تعد أشكالا محلية خالصة، عرضية وغير مستقرة «للعبة اللانظام» (الإحالة على باسكال كانت منمطة لشخصيته). حسب تييتشيف[(1)*]، الإنسانية تتموضع على حدود عالمين عدائيين: بواسطة الطبيعة، ننتمي إلى عالم العدم، ولكن بواسطة فكرنا ننتمي إلى المنطق الذي يعد غريبا على الطبيعة.

لأن الطبيعة محاربة،

لا يمكن للروح أن تغني ما ينجزه البحر

أو ما يخفق به القصب العاقل.

النقاش الذي يقابل النظريات السببية ـ المحددة سلفا والنظريات الاحتمالية في الفيزياء النظرية في القرن العشرين يعد مثالا في دائرة علم المواجهة الذي قمنا بتحديده، أعلاه.

المواجهة الحوارية التي توجد بين مجموعتي النصوص الأساسية قد أخذت دلالة أخرى في اللحظة التي ولد فيها الفن («اللحظة» هنا ليس لها معنى كرونولوجي في الوقت الذي، رغم أننا نستطيع منطقيا تمييز الحقبة الفنية من الحقبة ما قبل الفنية، لا يمكن لنا أن نقوم به من وجهة نظر تاريخية).

تلازم أمثل يسمح، في نص أدبي، للبنيات التي هي في وضعية مواجهة بعدم التموضع بطريقة سلمية (أي على مستويات

---

(1)* فيودور ايفانوفيتش تييتشيف (1803 ـ 1873)، من أكبر الشعراء الروس الرومانسيين.

متعددة)، ولكن بطريقة حوارية على مستوى واحد. لهذا فإن المحكي الأدبي يعد آلية للنمذجة الأكثر مرونة والناجعة من أجل أن نصف إجمالا بنيات أكثر تعقيدا.

الأنساق التي توجد في وضعية مواجهة هي أنساق غير قابلة للتبادل ولكنها ترتبط فيما بينها بعلاقات بنيوية، وهو ما يفضي إلى ولادة نمط جديد من التركيب. سنحاول استيضاح هذه السيرورة وذلك بأن نأخذ مثالا روايات دوستويفسكي، والتي تعد بنيتها الحوارية، التي حللت بعمق كبير من لدن باختين[(1)*]، جد ملائمة. يبقى القول كما لاحظ ذلك باختين، إن البنية الحوارية لا تعد خاصية مقترنة بدوستويفسكي لوحده، ولكنها تعد ملازمة للشكل الروائي. يمكن أن نعبر عن هذا بمعنى أكثر اتساعا أيضاً، وتقديم الاقتراح الذي مفاده أنها تعد ملازمة للنصوص الأدبية المنتمية إلى بعض الأنواع الخاصة. غير أننا لانعالج هنا مسألة المبدإ الحواري بكل أشكاله. هدفنا هنا يعد أكثر ضيقا، هو دراسة الطريقة التي تجعل أن مبدأين متقابلين في تكوين الحبكات، يصبحان مندمجين داخل الشكل السردي للرواية.

من السهل أن نميز عند دوستويفسكي، وهو ما فعله عدد

---

(1)* ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) الباحث الروسي الذي اقترح مفاهيم الحوارية والبوليفونية، تهم الحوارية حضور الآخر في الخطاب، وتقترن البوليفونية بتعدد الأصوات وأشكال الوعي في الكتابة الروائية، من أعماله الأساسية:

BAKHTINE(Mikhail).*La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris,1970.

من كبير من الشارحين، وجود كونين متقابلين، كون الفعل اليومي وكون المواجهات الإيديولوجية.

الأول، الذي ينتمي إلى مجال تطور الحبكة، يمكن بدوره أن يقسم إلى عالم الأفعال اليومية وكون الحكايات الإجرامية والبوليسية.

لقد قيل في غالب الأحيان، إن الأحداث اليومية، عند دوستويفسكي، تتطور وفق«منطق الفضائح» وأن التعبير الشكلي عن الرابط بين المراحل يكون بواسطة الكلمة الصغيرة «فجأة»[14]. بتطوير هذه الملاحظة، نستطيع القول إن الأحداث اليومية تتلاحق وفق قانون الاحتمال الأقل. قارئ ما، وهو يرتكز على تجربته الخاصة، يولي أهمية كبيرة للتنبؤ بما سيحدث لاحقا؛ بعض من تنبؤاته تعتبر أكثر احتمالا، البعض الآخر يعد ممكنا فقط، أما البعض الآخر فيعد غير محتمل. القارئ الذي يعرف حدثا داخل رواية، يطبق عليه، طبيعيا، سلمه الخاص بالتنبؤات(هذا السلم يتضمن بطبيعة الحال التنبؤات المستمدة من تجربته الأدبية: يعد من الممكن أن نقوم بتنبؤ لا واع يمتح من نص أدبي درجة احتماليته في الحياة اليومية). هكذا، فإن القارئ يمكن أن يبني التطور الأكثر احتمالا للحبكة. غير أنه عند دوستويفسكي، نلاحظ أن التنبؤ اللامحتمل بالنسبة للقارئ (في الحياة وفي الأدب أيضا) هو الذي يمثل الإمكانية الوحيدة بالنسبة للكاتب.

يمكن أن نأخذ مثالا على ذلك، فصل الشياطين المعنون

«الأفعى الحاذقة». وضعية الافتتاح نفسها تعد خرقا للمحتمل: ستيبان تروفيموفيتش فاركوفنسكي استدعي عند فارفارا بيتروفنا ستافروكين من أجل محادثة مهمة وسرية، ولكن حين يصل لا يجد أحدا. حدث آخر غريب وقع أثناء ذلك الوقت: امرأة غريبة ذات سلوك غريب اتجهت صوب السيدة ستافروكين بالكنيسة (يتضح أنها ماري تيموفيفنا ليبياتكين)، والسيدة ستافروكين، ضدا على كل قواعد السلوك الحسن وقواعد انسجام شخصيتها، استدعتها لمنزلها. ليزا كروزدوفا، وهي تقوم برد فعل غير قابل للتفسير، ستجد نفسها مندمجة داخل الحدث وتقنع السيدة ستافروكين بأن تستدعيها لمنزلها[15] هي أيضاً.

فاركوفنسكي، صحبة الروائي أيضاً، ينتظران فارفارا بتروفنا **لوحدها**، غير أنهم سيسمعون ضجيجا لخطوات عديدة «غريبة حقا». يسمعون «أحدا يدخل بسرعة»، ملاحظة يتبعها التكذيب: «السيدة ستافروكين لا يمكن بالتأكيد أن تدخل بهذه الطريقة». ولكن يتعلق الأمر بها بالتأكيد (السيدة الشابة تتبعها «بمسافة وبخطوات وئيدة»). لاحقا يأتي السلوك الغريب والمخزي للآنسة ليبيا تكين. بمجرد ما أغلقت هذه الحلقة، السيدة دروزدوف، أم ليزا، تظهر فجأة ومشهد فضائحي وغير منتظر حدث بينها وبين السيدة ستافروكين، (الهادئة والطيعة السيدة دروزدوف تتصرف بعدوانية). يختتم المشهد بسقوط السيدة ستافروكين مغمى عليها ويعقد الصلح بينهما. تظهر شخصية أخرى إذن، داشا شاتوف. غير أن المحادثة لا تنصب على المعاكسة التي يقوم بها تجاهها

فيركوفنسكي، والتي كانت السبب الذي من أجله تمت استضافته (بشكل غير محتمل جدا، الكل نسي هذا)، بدلا من هذا فإنها تنصب على شيء آخر تماما: تعقد جديد. داشا قالت لهم دائما إنه بناء على طلب نيكولا ستافروكين، فإنها منحت المال للقبطان ليبباتكين. هذا الخبر يبين بوضوح وجود علاقة غريبة بين شخصيات كانت، بناء على احتمال كبير، لن تستطيع، على الأرجح، أن تتعارف فيما بينها يوما.

القبطان ليبياتكين نفسه ثم الإخبار عنه، وعلى الرغم من الملاحظة الموحدة التي مفادها «بأنه ليس من نوع الشخصيات التي يمكن أن تقبل داخل صالون»[16]، ومن هنا لا يمكن استقباله، فإنه دعي ودخل الغرفة. السيدة ستافروكين تخرج ليزا («ليزا بالخصوص ليس لها ما تفعله هنا»)، بعد كل هذا ليزا، بالطبع، تبقى في الغرفة. القبطان ليبياتيكين يصل إذن، وظهوره لا يمثل سوى حلقة زائدة داخل هذه السلسلة من السخافات: يذهل الجميع **بقبحه غير الكافي**، يلبس هنداما لائقا وبأسلوب ظاهر، وغير مخمور (قال عنه ليبوتين إنه» يمثل جزءا من هؤلاء الناس الذين لهم مظهر غير لائق حتى ولو كانوا في ثوب ناصع»). حينما رن الجرس لكي يتفضل ليبياتكين نحو الباب، الخادم الذي يدخل، يعلن بأن «السيد ستافروكين وصل لتوه، ويتجه نحو الصالون». بعد هذا يظهر شخص ليس ستافروكين، ولكن رجل شاب غير معروف، يبدو أنه ابن فاركوفنسكي، بيار. بعد ذلك يظهر ستافروكين، ما زال فوق العتبة حينما طرحت

عليه فارفارا بتروفنا السؤال غير المنتظر: «هل صحيح أن هذه العرجاء التعيسة ـ إنها هنا، هنا، أنظر! هل صحيح أنها هي زوجتك الشرعية؟». ستافروكين لا يرد ولكنه يأخذ يد أمه ويرفعها بكل احترام حتى شفتيه، يقبلها، ثم يجر؛ بالطريقة الأكثر قصدية، ماري تيموفيفنا خارج القاعة. في غيابه يقوم بيارفاركوفنسكي «بشرح» سلوك ستافروكين (الرغبة الملحاحة لهذا النبيل الذي يبدو. وكأنه سقط من السماء ويحكي حكايات عن حياة رجل آخر كان حقيقة غريبا ومناقضا لقواعد السلوك المتعارف عليه»). لأنه روع من لدن بيارفاركوفنسكي، فإن القبطان ليبياتكين ينسحب وجلا؛ وبعد ذلك يتبع هذا تأليه حقيقي لنيكولا ستافروكين. ليزا تصبح هستيرية بطريقة غير منتظرة. لقد جنحت على التوالي إلى الهدوء حين قام فاركوفنسكي بإفشاء سرغير منتظر، كانت نتيجته هو أن أباه انسحب وهو يشعر بالعار. إذن وبصفة غير منتظرة، فإن شاتوف الذي ظل كل هذا الوقت منزويا داخل ركن بدون أن ينبس بكلمة، يلطم نيكولا على الوجه وليزا يغشى عليها.

يكفي أن نلقي نظرة على هذه اللائحة من الحلقات لنقتنع بأنه لا يوجد أي التحام داخلي بين هذه العناصر. التوالي للمقاطع المختلفة التي تكون الفعل يظهر عبثيا بامتياز، وهو ما يتقوى بفعل أنه في أغلب الحالات، توجد درجة من التوقع، غير أنها معكوسة، الحلقات تتوالى ترتيبيا ليس من الأكبر ولكن من الأقل احتمالا.

بين اللامنتظر على مستوى الحياة اليومية، واللامنتظر الذي يتحكم في تاريخ المخبر الخاص، يوجد هناك فرق مهم. المقطع الحدثي الاعتباطي كما يظهر في تاريخ المخبر يعد عرضيا بشكل خاطئ. لا تظهر بهذه الصفة سوى للقارئ الذي يجهل سر الحبكة والذي له نزعة إيلاء الأهمية للذي لا يمتلكها، والعكس صحيح. ما دام أن القارئ يجب أن يظل في حالة جهل، أكبر وقت ممكن، الأخطاء التي تتضمنها افتراضاته لا تكشف بالنسبة إليه إلا أثناء حل العقدة. الحل الخاطئ هو الحل الذي يظهر أكثر منطقية والأكثر إقناعا. بالمصادفة، يبدأ غياب الربط بين الحلقات المختلفة في الطريق إلى التخمين، وهذا من أجل أن نقترح للقارئ أن افتراضاته ملطخة بالأخطاء.

هناك منطق يعد الأساس في التاريخ الإجرامي للشياطين، ويعد ذلك واضحا في المقطع الموصوف أعلاه. قسم من الأحداث يشبه تراكما لأحداث عبثية، إلى حد أن إفشاء الجرائم السرية، لاحقا، يبرز إلى أي حد تنتظم هذه الجرائم منطقيا. ولكن لا يمكن أن نقول نفس الشيء عن سلسلة الحلقات المحتوية في هذا الفصل، والتي في مجمل الوقت، تخضع لمبدإ عبثية ارتجالية. في حكاية المخبر، عبثية (خطأ) الالتحامات المنجزة خطأ من طرف الذي يجهل المصدر السري للأفعال، تظل مخبأة إلى حدود نقطة معينة من المحكي، ولكن في المقطع الذي قمنا بالتعليق عليه (كما هو الأمر في محكيات متشابهة)، دوستويفسكي يلح على إخبار قارئيه في الحالة التي

لا يستطيع فيها هؤلاء إدراك المبدأ الذي يبني وفقه النص(أنظر العبارات مثل «يوم من المفاجآت»، «تطور كل شيء في اتجاه لا يستطيع أحد أن يتوقعه»، إلخ).

كل مستوى يمتلك تنظيمه الاستبدالي الخاص به والمميز له، وهو ما يضمن تعقيد تفاعل المستويات المختلفة.

منذ سنوات عديدة، أبرز بوريس انجلكاردت بجلاء القاعدة التي مفادها أن النواة الإيديولوجية لروايات دوستويفسكي تنظم مباشرة تطور الحبكة. أما باختين فقد ذهب بعيدا واعتبر أن البناء المونولوجي يعد النتيجة الطبيعية لتحويل أسطورة إلى نص موحد، في حين أن الحوار هو الذي يكون البنية النووية في روايات دوستويفسكي.

«أفكار دوستويفسكي المفكر حول تدشين روايته البوليفونية غيرت شكل وجود رواياته(. . .) بتحررها من عزلتها ومن انغلاقها المونولوجيين، فإنها أصبحت حوارية بالكامل ومرت إلى مرحلة الحوار الروائي الكبير»[17].

هكذا، فإن المركز الإيديولوجي يمتص السمات البنيوية للنصوص الهامشية. تنتج سيرورة عكسية، تحول المستوى اليومي إلى سلسلة من الفضائح والصدمات. هل هذا يعني أن المستوى اليومي عند دوستويفسكي، المشبع بالأحداث الصدفوية والذي يمسرح الحرمان من كل الانتظارات المشروعة، يعد صورة العالم المادي في كل حمقه وفي حالته الخاصة «بالخطيئة»؟ نعم ولا، لأن الصفة غير المتوقعة بل والعبثية

للأحداث عند دوستويفسكي تعد دليلا على الفضيحة، ولكن أيضاً على المعجزة. الفضيحة والمعجزة هي الأقطاب التي تحدد من جهة، السقوط النهائي، ومن جهة أخرى الخلاص النهائي؛ إنهم في نفس الوقت غير معللين وغير عاديين. هكذا فإن اللحظة الأخروية للحل الآني والنهائي لكل التناقضات المأساوية للحياة هي غير مأخوذة نحو الحياة من الخارج، من المجال الخاص بالأفكار، غير أنها توجد داخل المادة الحية نفسها.

النموذج الخاص بهذا الاندماج «للفضيحة» و«للمعجزة»، والذي يوضح تشابههما، يعد مكونا بواسطة لعبة الورق أو لعبة الروليت[(1)*].

من جهة، لعبة المقامرة، تجسد الطابع الفضائحي للحياة الفضائحية.

اليوم، كان يوما سخيفا، فضائحيا وعبثيا[(18)].

من جهة أخرى، تُجسدُ المعجزةَ الأُخروية لحل كل النزاعات. في قلب رواية **المقامر**، يوجد هناك تعطش للمعجزات. الربح يمثل:

شيئا معجزا. رغم أنه يمكن أن يفسر كليا بشكل رياضي، فإنه يظل بالنسبة لي حدثا معجزا[(19)].

تشير الرواية بكثرة إلى أن حب لعبة المقامرة غير مرتبط بالمال ولكنه يرتبط بالتعطش لخلاص آني ونهائي. يقترن الربح

---

(1)* هي لعبة مقامرة، (قمار) يواجه فيها اللاعبون ذكيا بواسطة روليت ومائدة للعب.

بفكرة ميتولوجية خالصة وهي فكرة البعث، في نهاية حياة آثمة وفي بداية مرحلة وجود جديدة تماما.

من هو أنا اليوم؟ لا شيء. ماذا سأكون غدا؟ غدا يمكن أن أنهض من وسط الأموات وأعاود الحياة من جديد![20].

ملاحظة استلاي التي مفادها أن «لعبة الروليت تعد لعبة روسية بامتياز» تأخذ من وجهة نظر هذه الزاوية دلالة تناقض عميق بين الحصافة الألمانية والانجذاب الروسي نحو الإفلاس الآني ([«الروسي] يبدد ماله بطريقة فضائحية وعبثية») أو الخلاص الآني، المعجزة («أن يصبح غنيا بسرعة، في ظرف ساعات قليلة، بدون أن يعمل»)[21]. بمعنى واحد، راسكولنيكوف يجد نفسه بشكل مسبق في رواية **المقامر**، التي يقتسم فيها الانجذاب من أجل الهدم الآني أو الخلاص الآني للجميع. غير أن صونيا هي التي تقدم هدية خلاص الروح لراسكولنيكوف.

إذا كانت الحوارية بهذه الطريقة هي اختراق الحياة في مظهرها المتعدد داخل الدائرة المنظمة للنظرية، فإن النزعة الأسطورية تدخل بشكل متواقت في دائرة الخارق.

روايات دوستويفسكي تعد تمثيلا بارزا لما يمكن أن نعتبره مثل خاصية مشتركة لكل النصوص السردية الأدبية.

لقد رأينا أن التطور الخطي لنص ميتولوجي قد ولد انقسام البطل الرئيسي إلى أزواج وإلى جماعات. السيرورة المعاكسة، تحصل أيضا. حينما تصاغ أسطورة ما داخل النسق الخطي، وتخص مقولاتها السردية الخاصة بالبداية والنهاية بالتشديد، فإن

هذه المقولات لا تتقاطع ضرورة مع الحدود البيولوجية للحياة البشرية؛ هذه الظاهرة حدثت بشكل متأخر. في إطار الخرافة الأخروية والنصوص المتقاربة، تقطيع الحياة البشرية إلى مقاطع متصلة يمكن أن يركب بطريقة غير منتظرة تماما. هكذا، فإن التشاكل الموجود بين الدفن (أن نؤكل) وبين التخلق، بين الولادة والولادة من جديد، يمكن أن يمسرح داخل محكي له علاقة ببطل، وذلك بالبداية بموت هذا الأخير، في حين أن الولادة/ الولادة من جديد، تمت وسط المحكي. كل هذه الدورة الأخروية التي تتضمن البطل وهو ما زال على قيد الحياة (المحكي لايبدأ عامة بولادته)، شيخوخته، سقوطه (السقوط الناتج عن سلوك غير سليم)، أو يتعلق الأمر بعيب خلقي (البطل هو غول أو أحمق أو مريض) ثم موته، ولادته من جديد ووجود جديد وأبدا مثالي (وهو ينتهي عامة ليس بموته ولكن بتأليهه)، كل هذا ينظر إليه بصفته محكيا، موضوعه شخصية موحدة. إذا حدث أن وقعت الموت أثناء المحكي وأفضت إلى تغيير الإسم أو إلى إحداث تحول كامل للشخصية، وتحول تناظري لسلوكه، (مذنب كبير يصبح قديسا كبيرا)، هذا لا يجعلنا، على الرغم من ذلك، نعتبر الحكاية مثل محكي يعالج شخصيتين، كما نستطيع أن نفعل ذلك في نص حديث.

نأخذ مثالا على ذلك هو قصة تحول صول في كتاب العهد الجديد. قصة صول/ بول لا تبدأ بولادته، ولكن بالإحالة على حضوره أثناء موت أول شهيد، ستيفان. لقد وصف بأنه «لا يتنفس

أيضاً سوى جرائم القتل والمجازر ضد أتباع الرب (الفصول، IX، 1) وبصفته مضطهدا للمسيحيين. على طريق دمشق»، يجد نفسه برهة محاطا بضوء لامع من سماء». (فصول IX، 3) يسمع صوتا، يفقد البصر وحين يعود إليه البصر بمعجزة، يصبح «كأس الانتخاب» للرب (الفصول، IX، 15) ويغير اسمه إلى اسم آخر هو بول.

هذه القصة هي «تحقيق شبه مثالي للخطاطة؛ الموت والولادة لا تؤطران قصة البطل، غير أنهما يتموقعان في الوسط، لأن أحداث طريق دمشق تعد شكلا من أشكال الموت المفضية إلى الولادة (الانبعاث). إضافة إلى ذلك، من وجهة نظر «وحدة الفعل» الكلاسيكية أو «منطق الشخصية» الواقعي، تطابق صول وبول بصفتهما شخصا واحدا، يفتقد لأي أساس. هذا النص لا يتضمن على الرغم من ذلك شخصيتين توجدان بشكل مقطعي، ولكن شخصية واحدة.

هذه الخطاطة لتحديد شخصية تعد متأثرة بالتقاليد الأسطورية ـ الخرافية؛ تعد مستعملة في النصوص الأدبية اللاحقة بصفتها لغة تسمح باستيعاب نصوص ترتكز حول «نظرة جديدة» أو التحول المفاجئ لكينونة البطل. هكذا نجد في الحكايات العجيبة، أن رجلا أحمقاً يمكن أن يصبح قيصرا (بواسطة سفر داخل الغابة عند بابا ياغا، إن عبارات مثل: «يصعد أذنا، يصعد الأخرى أيضاً، ويتحول إلى شاب جميل»، وتحولات أخرى مماثلة، وهي بطبيعة الحال تستدعي الموت والانبعاث). في نصوص لاحقة، يمكن أن

نجد نفس الخطاطة في قصص المذنبين الكبار الذين يصبحون قديسين (أنظر القديس أندري من كريت، البوب كريكوار)[22]، وأيضا في قصيدة نكراسوف: «فلاس».

في بداية القصيدة، يعد البطل مذنبا كبيرا:

الناس يحكون بأنه
كان مذنبا كبيرا. عند هذا الفلاح
الإله كان غائبا؛ بفعل الضربات التي يوجهها لها
سيقود زوجته نحو القبر؛
كان يأوي لصوص الجياد، الذين
يعيشون على السرقات.

بعد ذلك، يباغته المرض. صورة مدهشة للجحيم الذي يعد، وظيفيا، موازيا للموت في هذه القصيدة الشعرية.

الناس يقولون إنه في هذيانه
كانت له رؤية
رأى الضوء وهو ينطفئ
رأى المذنبين في الجحيم:
شياطين متوقدة تعذبهم،
ساحرة تومئ بإشارات وتهمزهم،
اتيوبيون ممعنون في السواد
بعيون مثل الفحم. . .

عودته للحياة تفضي إلى تحوله النهائي:

فلاس ترك ضيعته

حافي القدمين، في خرقة رثة
منهكا بحزن لا يتوقف
الوجه داكن، كبير ومستقيم،
بخطوة وازنة، يمشي
عبر القرى والمدن[23].

اللحظة الحرجة للانبعاث يمهد لها عادة بوجود شخصية مزدوجة للبطل (لقد حللنا هذه الخاصية سلفا). هذه الشخصية المزدوجة لا تبعث من جديد (أولا يتجدد شبابها) ولكنها تهلك. يمكن أن نجد هذه الحلقات في عدد كبير من النصوص، بدءا من أسطورة ميدي (تجدد الشباب السحري لخروف ثم تجزيئه وطهيه، وموت الملك بلوس وفق نفس الإجراء) إلى نهاية **الفرس الصغير المحدودب** ليرشوف.

النموذج «انحطاط ـ انبعاث» يحظى بالتمثيل بشكل واسع في الأدب المعاصر أيضا. ينظم عدة قصائد لبوشكين، وخاصة القصيدة التي عنوانها «البعث». لنتذكر أبيات ميكاليفيتش في: **عش نبيل** لتورجنيف:

إلى توثبات جديدة، كل قلبي نذر نفسه،
مثل روح طفل أصبحت روحي،
كل ما كنت أحبه، اليوم أحرقه،
وأحب اليوم كل ما أحرقته[24].

يمكن أن نجد هنا شخصية مركبة من جزأين متقابلين كليا، وتحويل الواحد منهما إلى الآخر يدرك بصفته نوعا من التجديد.

الطفولة لا تأتي في البداية، ولكن في وسط التطور الزمني للوحة. رواية تولستوي[(1)*]، الحاملة لعنوان: **البعث**، قد بنيت وفق نفس الخطوط الرئيسة. على الرغم من كل الفرق الموجود بين التصورات التاريخية الملموسة التي استبدلت بواسطة آلية الحبكة، فإن تكرار العناوين مثل « الانبعاث» و«البعث» لا يمكن أن يكون صدفة خالصة.

إلى الخطاطة الخاصة بالخرافة الأخروية، أضيف تطابق بين شخصية أدبية منغمسة في الحياة اليومية والإنسانية بصفة عامة؛ وهو ما سمح بنمذجة العالم الداخلي لشخصية مثلما هو الأمر بالنسبة للكون المكبر، وتأويل فرد ما مثلما هو الأمر لمجموعة في حالة مواجهة.

الحبكة هي وسيلة قوية لإعطاء معنى للحياة. فقط حين ترى أشكال روائية النور، فإن الناس يستطيعون تعلم كيفية تمييز الخصائص الخاصة بالحكبة التي يتضمنها الواقع، بمعنى تقسيم السيل المتصل من الأحداث إلى وحدات منقطعة، وذلك بربط هذه الوحدات فيما بينها وتنظيمها داخل سلاسل منظمة بواسطة تأويلات دلالية. كينونة الحبكة تكمن في انتقاء الأحداث التي تكون الوحدات المنقطعة للحبكة، وكذلك في العملية التي ترمي إلى منحها معنى، وتركيبا زمنيا، سببيا أو غير ذلك.

بقدر ما تحصل الكائنات البشرية على الحرية في علاقة مع

---

(1)* ليون تولستوي (1828 ـ 1910) كاتب روسي، كاتب روايات: **الحرب والسلم**، و**آنا كارينينا**، من رواياته: **البعث**، كتبت سنة 1899.

اشتغال أوتوماتيكي منبثق من برمجتها التكوينية، بقدرما يعد مهما بالنسبة لها بناء أنساق لحبكات حدثية وسلوكية. ولكن من أجل بناء هذه الأنساق عليهم معرفة لغتها الخاصة. اللغة الأصلية للحبكة الأدبية تؤدي هذه الوظيفة؛ لاحقا تصبح السيرورة أكثر تعقيدا وتبتعد عن الخطاطات الأولية التي حللنا في هذا الفصل. في نفس الوقت، فإن كل لغة، لغة الحبكة يجب، من أجل أن تكون قادرة على بث ونمذجة محتوى معين، أن تكون منفصلة عن هذا المحتوى. النماذج التي رأت النور في أزمنة قديمة كانت منفصلة عن الرسائل التي كانت تبثها، غير أنها كانت تكون المادة التي تسمح بالتحقيق النصي لهذه الرسائل. يجب زيادة على ذلك أن نتذكر أنه في مجال الفن، اللغة والنص يبادلان باستمرار أماكنهما ووظائفهما.

بخلق نصوص ذات حبكة، استطاعت البشرية أن تتعلم تمييز الحبكات التي تعد أساسية في الحياة، وبهذا المعنى إعطاء معنى للحياة.

• هوامش ومراجع إضافية

(1) Soslan(sosyryko) «يعود على صهوة جواده من بلد الأموات، الذي ذهب إليه ليتلقى النصيحة من زوجته الأولى التي كانت قد توفيت».

(2) G.DUMESIL, *Epique et mythologie des Ossètes*, Moscou, 1976, p:103.

(3) Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, Paris, 1984.

(4) O.M.Freidenberg, *L'origine de l'intrigue littéraire*, 6 Tartu, 1973.

(5) William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, V.iv, Garnier Flammarion, Paris,1964.

(6) Ibid, IV.iii

(7) S.yu.Neklioudov, «*Sur la question de la connexion entre les relations spatio-temporelles et la structure de l'intrigue dans l'épopée populaire*», Tartu, 1966; yu. Lotman. *La structure du texte artistique*, trad, R.Vroon, Ann arbor, 1977.

(8) Vyach.Vs.Ivanov, v.n.Toporov, *Systèmes de modélisation de la linguistique slavonique*. (période ancienne).Moscou,1965.

(9) ولادة تريستان بعد موت أبيه لا تمثل سوى واحدة من بين التضعيفات المتوالية، وهو نفس الشيء بالنسبة لتضعيف إزولت الشقراء وإزولت الذهبية.

(10) V.Ya.Propp, *Racines historiques du conte magique*, Leningrad, 1946.

(11) Ibid,p .80.

(12) Ibid.p.79.

(13) Isaïe6,K.S.Kachtalieva *L'imitation du Coran de Pouchkine et ses sources*, Zapiski,N.I.Cherniaiev, Le «*prophète*» *de Pouchkine en relation avec son imitation du Coran*»1898.

(14) برهان التوجه الواعي لمورافيا نحو الأسطورة في روايته هو طريقة الموت المختارة من لدن الشاب المسلح بإرادة التخريب الذاتي. لا يفكر في الانتحار، ولكن في أن يوزع إلى قطع ويلتهم من لدن حيوانات كاسرة. في الرواية، هذه الفكرة مبنية سيكولوجيا على القصص التي سمعها وهو طفل بخصوص رجل يفكر أنه دفن قرب حديقة الحيوانات، بخصوص الشهداء المسيحيين، وهلم جرا؛ نتعرف بسهولة أحد الحوافز الكونية للموت في الأساطير(أن نقطع ثم نلتهم). أنظر بروب، مرجع مذكور، ص80.،» تجزيئ الجسم البشري يأخذ موقعا بارزا في عدد كبير من الديانات والأساطير، وموقعا مهما أيضا في المحكيات الشعبية» مادة اثنوغرافية وفيرة تبرز أن التجزيئ يتبع»بالدفن» داخل الأرض (الدفن والزرع يلتقيان، كما هو الأمر في نزهة روبير بيرنز «جون بارلاي كورن)» حيث التنكيل، الطمر في التراب والطهي في القدر لاتعد سوى مقدمات للانبعاث، وفيها حبكة تخلق بمستويات ثلاثة : مستوى ميتولوجي تقليدي، مستوى حكاية شعبية(حرب الملوك الثلاثة ضد جون)، والمستوى الثالث الذي يدمج شعر العمل الفلاحي (الزرع أو الالتهام). التجزيئ والدفن يعدان متشاكلين مع التخلق، حيث يتبعهما التخمير أو القيء، وهي أشكال جديدة للولادة.

إلياد يذكر مثلا أسطورة العملاق نكاكولا الذي كانت له عادة أكل البشر وقلسهم. في بعض القبائل، هذه الأسطورة تعد قاعدة لطقس التعلم. من المفيد أيضا أن نسجل، في رواية مورافيا، بأن خروج البطل من الحياة ومن عالم الطفولة، من محيط أبويه ومن ملكيته، يأخذ شكل تمزيق الأوراق ودفن القطع داخل الأرض(وقد دفع إلى هذا بسبب اكتشافه لصندوق مملوء بالأوراق داخل غرفة أبوية، وراء صورة الموناليزا، حيث وتحت قدميها، تم إجباره على الصلاة). هكذا، فإن الخطاطة الموغلة في التقليد، لتحول الألوهية القديمة، لتجزيئها، ودفن أجزاء الجسد، والمتبوعة بولادة جديدة للإلاه وللإنسان على السواء وببداية «حياة جديدة»، أصبحت لغة يعالج داخلها الكاتب مشاكل الزمن المعاصر الخارقة.

(15) A.Slonimski, «*Soudain, chez Dostoïevski*», Kinga, revoloutsia, 8,1922.

(16) أبطال دوستويفسكي لهم نزعة اقتراف أفعال تتناقض مع شخصياتهم، وهي تبدو «غريبة» وغير مبررة.

(17) Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1955, p.168.

(18) (الاستشهادات اللاحقة هي من نفس الفصل).

(19) Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris,1970, p.118.

(20) Fiodor Dostoïevski,*Le joueur*, Gallimard, Paris,1956, p.38.

أنظر أيضا« ما أكثر الصخب، الهيجان، الكلمات والضجيج!» (ص51,).

(21) Ibid, p.128.

(22) Ibid, p.153.

الملاحظة هي شرح بديهي للقس سييس«ما هو الشعب؟ لا شيء. ماذا يمكن أن يصبح؟ كل شيء»، هو ما يعطي للتعطش للمعجزة إيحاء سياسيا، كما هو الأمر مع راسكولنيكوف في **الجريمة والعقاب**. أنظر أيضا: «الرجوع إلى الحياة، العيش من جديد» (ص161,).

(23) *Le joueur*, p. 40.

(24) N.K.Gudzy. «*Sur l'histoire de la légende du pape Grégory*» XIX, livre 1, Petrograd,1915,pp247-256: Gudzy «*Sur les légendes du traître judas et d'André de Grête*» Vestnik, 1915, N:1.pp. 11,18.

(25) N.A.Nekrassov, «*Vlas*», I, Moscou, 1966, pp.100-103.

(26) Ivan Tourguéniv, *Nid de Gentilhomme*, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, Paris, 1982, p.197.

الفضاءات الرمزية

(١)
الفضاء الجغرافي في النصوص الروسية أثناء العصور الوسطى

فهم الفضاء الجغرافي يعد أحد الوسائل التي يُنَمذِجُ بها الذهن البشري الفضاء. لقد رأت الجغرافيا النور في شروط تاريخية خاصة والمنعرجات المختلفة التي سلكتها تعد رهينة بطبيعة النماذج العامة للعالم التي تشكل جزءا منه. لا يوجد لدينا هنا قصد وصف الفضاء الوسيطي في كليته، ولكن نرمي بإيجاز، إلى استيضاح بعض فروقه مقارنة مع جغرافيتنا المعاصرة.

في النسق الفكري الوسيطي، الحياة الأرضية نفسها شكلت صنفا من القيم مقابلا، للحياة السماوية. هكذا فإن الأرض بصفتها مفهوما جغرافيا ينظر إليها أيضاً بصفتها المكان الخاص بالحياة الأرضية (بمعنى أنها كانت عنصرا من التقابل «أرض/ سماء») ونتيجة لذلك، كانت تحمل دلالة دينية وأخلاقية غريبة

عن الجغرافيا المعاصرة. هذه الأفكار كانت تطبق على كل الجغرافيا: بعض البقاع كانت فاضلة والبعض الأخرى كانت مذنبة. التحرك داخل الفضاء الجغرافي يدل على التحرك على طول السلم العمودي للقيم الدينية والأخلاقية، قمة السلم تتكون من السماء وقاعدته، تتكون من الجحيم.

لكن، يجب أن نتذكر أنه بالنسبة للعقل الوسيطي الروسي، هذه التقابلات «أرض/ سماء»، «حياة أرضية/ حياة العالم الآخر»، تتضمن وضعية مكانية خاصة بالنسبة للطرف الثاني من هذه التقابلات. الفكرة التي مفادها أن الحياة الأرضية يمكن أن تكون مقابلة للحياة السماوية مثل الفضاء في مقابل لا ـ فضاء، كانت مرفوضة بشكل جازم بواسطة الفكر الأكثر«واقعية» للاتجاه الأرتوذكسي. بازيل أسقف، نوفكورود[(1)*] وبخ الأسقف فيودور تفير بسبب تأكيده أن ما بعد الحياة يجري خارج الفضاء، وأنه ذو طبيعة مثالية خالصة. لقد كتب:

حسب تصورك أنت، أخي، حينما يتكلم المسيح في الإنجيل عن عودته، هل يتكلم بصيغة مجازية؟

بالإضافة إلى ذلك، ما دامت الحياة الأرضية تعد مؤقتة ومعرضة للتحلل، في حين أن السماء تعد خالدة وغير قابلة للفساد، إذن «مادية» السماء تعد أكثر «واقعية»: الكائنات المقدسة التي تسكنها، لا تعد عرضة للعجز، للتحلل أو للموت، لأنها لا ـ

---

(1)* من أساقفة الكنيسة الأرثوذكسية الروسية، ولد سنة 1469 قرب موسكو.

مادية ولكنها، على العكس من ذلك، مادية بشكل خالد.

كل الكتب الإلهية لا يمكن أن تكون خائنة. أنا بنفسي، أخي أعد شاهدا على ذلك، حينما دخل المسيح بحرية إلى القدس ليعيش فيها تجربته، أغلق بيديه أبواب المدينة، وإلى حدود هذا اليوم ظلت الأبواب مغلقة (. . .) غرس المسيح مائة شجرة من أشجار التين ولم تتحرك واحدة، لم تمت الأشجار ولم تفسد[1].

هكذا، فإن الحياة الأرضية ـ الزمنية يمكن أن تكون مقابلة للحياة السماوية ـ الخالدة ـ غير أن هذا التقابل ليس من طبيعة مكانية. إضافة إلى ذلك، فإن مفاهيم القيمة الأخلاقية والوضعية المحلية قد انصهرت: الأماكن اكتسبت دلالة أخلاقية والمفاهيم الأخلاقية، اكتسبت دلالية مكانية. أصبحت الجغرافيا شكلا من أشكال الأخلاق[2].

هكذا فإن كل حركة منجزة داخل الفضاء الجغرافي تعد دالة بالمعنى الديني والأخلاقي للكلمة. في أدب العصور الوسطى، سفر إلى الجحيم أو إلى الجنة يفكر فيه دائما بلغة جغرافية. هذا هو ما يفسر تركيب **الكوميديا الإلهية** (انظر لاحقا) وتركيب سفر **أم الإله عبر العواصف**؛ في هذا المؤلف الأخير الملاك ميشال، الذي يرشد أم الإله، يتساءل:

«إلى أين تريدين الذهاب، أمي المصونة. . . إلى الشرق أم إلى الغرب؟ (. . .) على اليمين، إلى الجنة أم على اليسار، حيث توجد العواصف الكبرى؟»[3].

هذه المفاهيم تظهر بكل وضوح في رسالة الأسقف بازيل إلى الأسقف فيودور. نجد فيها التأكيد على أن «الجنة في الشرق، في عدن». من الجنة تنهمر وديان أربعة ـ النمر ـ النيل، الفرات وفيزون. الجحيم يوجد في الغرب، بواسطة البحار المتفجرة (المحيط الشمالي)، «وسيكون عددهم كبيرا، أطفال نوفكورود الذين سيرونه.» من الممكن أيضاً بلوغ الجنة بالتحرك داخل الفضاء الجغرافي، كما وقع ذلك بالنسبة لبحارة نوفكورود:

فضاء الجنة المقدسة تم اكتشافه بواسطة مواسلاف من نوفكورود وابنه جاكوب؛ إجمالا كان هناك ثلاثة مراكب، واحد منهم ضل الطريق وغرق، الآخران حملهما الريح والبحر مدة طويلة، ونقلهما إلى أعالي الجبال. . .وفوق الجبال سمعوا هتافات فرح وأصوات مرحة تغني. . »[(4)].

باتفاق مع هذه الأفكار، رجل العصور الوسطى كان يعتبر السفر داخل الفضاء الجغرافي مثل انتقال، بالمعنى الديني والأخلاقي للكلمة: البلدان كانت تصنف مثل بلدان بدع، وثنية أو بلدان قداسة. المثل الاجتماعية كما هو الأمر بالنسبة لكل الأنساق الاجتماعية التي يمكن أن يتخيلها العقل الوسيطي، كانت تعتبر كما أنها تحقق داخل فضاء جغرافي محدد. الجغرافيا والأدب الجغرافي كانا مثاليين في الجوهر، وكل سفر كان يتخذ مظهر حج.

المعروف بشكل نمطي، عن العصور الوسطى أن الجغرافيا

لم تكن تعالج مثل تخصص علمي، ولكن بصفتها فرعا للأوطوبيا الدينية. هذه الطريقة في الرؤية يوافقها موقف خاص تجاه السفر والمسافر: السفر الطويل يجعل المسافر أكثر قداسة، وبشكل متزامن، الطريق المفضي إلى القداسة يتضمن ضرورة فكرة التخلي عن حياة الرفاهية والإقبال على السفر. التحرر من الآثام يعني السفر بعيدا، يعني التحرك داخل الفضاء. هكذا فإن الذهاب إلى الدير، كان يمثل انتقالا من مكان الإثم إلى مكان القداسة؛ إنه يتشابه مع رحلة حج ومع الموت، لأن الموت نفسها كانت تعتبر مثل انتقال داخل الفضاء.

هناك متصوفة مثل **الستارتسيين** عبر فولكانيين، كانت لهم رؤية غير مادية للجنة، ينفون ضرورة السفر: الصلاة العميقة والانتظار الانتشائي «للضوء» لم يعودا أبدا مرتبطين بالسفر. في الأدب الماسوني للقرن الثامن عشر أصبح الحقل الدلالي للجغرافيا معوضا كليا بحقل الأخلاق، وتاريخ السفر عبر الفضاء أصبح ينظر إليه مثل مجاز لإعادة انتاج الأخلاق. غير أن هذا يذهب بنا بعيدا من حدود موضوعنا. مسلك آخر شجع على هدم هذا الرابط، كان ولادة مقاربة علمية للجغرافيا.

من المفيد أن نقارن من هذه الزاوية **تاريخ المملكة الهندية** و **السفر ما وراء البحار الثلاثة** لأفانازي نيكيتين[(1)]*. هذان الكتابان يقدمان لنا الهند من منظور إضاءات جد مختلفة. في الحالة

---

(1)* يتعلق الأمر بكاتب رحلة (محكي السفر): **السفر ما وراء البحار الثلاثة**، أفانازي نيكيتين.

الأولى، الهند هي أوطوبيا تتباين بشكل متناقض مع روسيا، وهذا في إطار نسق موحد من المواقف الاجتماعية والأخلاقية والدينية. وهذه الهند المثالية، الأوطوبية، لا تستفيد وحسب من علاقات اجتماعية جيدة أحسن من روسيا: إنها تمتلك أيضاً خصائص جغرافية جيدة، وفي هذه الحالة، تمتلك أيضاً مناخا خاصا يساعد على حياة حيوانية ونباتية مختلفة. الانتقال الفضائي داخل المكان أفضى بالمسافر إلى درجة أخرى من الطيبوبة. درجة غير عادية من الطيبوبة تفترض سياقا جغرافيا غير مألوف. يوهان، الذي يعد ملكا وأسقفا للمملكة الهندية، يعترف بما يلي في موضوع بلده:

في بلدي، هناك ناس نصفهم عصافير ونصفهم آدمي، وآخرون لهم رؤوس كلاب؛ في مملكتي تولد الفيلة، الجمال، التماسيح. التمساح حيوان معتز بنفسه، وحين يغضب، يبلل شجرة أو أي شيء، وفجأة يبدأ هذا الشيء في الاحتراق(. . .) إني امتلك أرضا خضراء، تركض فيها الحيوانات المتوحشة؛ في بلادي لا يوجد هناك عدو، ولا لص ولا حسود، لا يوجد في بلادي سوى الأغنياء. لا يوجد لا ثعبان ولا ضفدعة ولا تنين، وإذا جاء واحد منهم، فإنه يموت[5].

نجد في أدب العصور الوسطى ترابطا وثيقا بين درجة الطيبوبة والمناخ: الجنة تعد بخاصة خصبة ومناخها يعد مواتيا للكائن البشري على العكس من الجحيم. في الجنة تعد الأرض خصبة وكل شيء ينبت بوفرة، في حين أن المناخ في الجحيم

يجعل كل شكل للحياة مستحيلا، إنها أرض من الجليد ومن النار.

في الترجمة الروسية الوسيطية لتاريخ الحرب اليهودية (جوزيف فلافيوس)، مكان ما بعد الحياة الذي تسكن فيه روح السعداء يتموضع.

ما وراء المحيط، في مكان لا يوجد فيه لا مطر ولا ثلج، ولا نار الشمس، ولكن ريح خفيفة تهب من البحر، وريح الجنوب، المعطرة.

في حين أن الجحيم له مناخ جد متباين:

إذا كان مذنبا، سيجد نفسه منجرفا إلى فضاء مظلم ورَئح[6].

الهند كما هي موصوفة من لدن أفانازي نيكيتين هي جد مختلفة عن هند «الملك والأسقف» يوهان. لها مناخ وعادات خاصة بها، ولكن ليس لها مرتبة خاصة على مستوى سلم الخطيئة والفضيلة. بهذا المعنى، لايمكن أن نقول إن روسيا تحتل موقعا آخر داخل هذا النسق من القيم، وهو هنا ببساطة غير موجود. المفهوم الوسيطي للفضاء انقرض وتم تعويضه بفكرة الفضاء بالمعنى المعاصر للكلمة. فهم الفضاء من لدن أفانازي نيكيتين يعد قريبا من فهم عصر الأنوار أكثر منه من الفهم الخاص بالعصور الوسطى.

التمثل الوسيطي للفضاء يغطي أيضاً مفهوم الانتقاء، الذي ينحدر عضويا من تقسيم العالم إلى بقاع فاضلة ومذنبة. هذا

التصور الذي ينبع من نزعة خاصة بمجتمعات العصور الوسطى، وهي الإنغلاق على نفسها في بعض مراحل تطورها، ترك بصماته على المفاهيم الفضائية. التقابل «أنا/ الآخرون» آل إلى أن يعتبر مثل فرع من التقابلات «فاضل مذنب»، «طيب/ خبيث». هذا النسق من الفكر لم يعد يسمح أبدا بمقارنة بلاده الخاصة بالأوطوبيا السعيدة لبلاد أجنبية أخرى: كل ما لم يكن «ملكنا» الخاص بنا يعد مذنبا. أ.ن. أو ستروفسكي[(1)*] عبر بقوة عن هذا الشعور في مسرحيته: **العاصفة**، من خلال كلمات فيكلوشا:

يحكي الناس، ابنتي العزيزة، بأن هناك بقاعا ليس فيها قياصرة أرتوذكسيون هم الذين يحكمون ولكن سلاطين... في واحدة من هذه البقاع، السلطان محمود التركي هو الذي يتربع فوق العرش، وفي واحدة أخرى من هذه البقاع يتربع فوق العرش السلطان محمود الفارسي؛ الأحكام التي يطلقونها، ابنتي العزيزة، على كل رعاياهم، تعد كلها مطبوعة بالجور. إنهم غير قادرين على الحكم على فعل واحد، بسبب النسق الذي يمارسون العدالة داخله. القانون عندنا يعد عادلا، في حين يعد عندهم، عزيزتي، غير عادل(...) وتوجد أيضاً أرض أخرى كل الناس فيها لهم رأس كلب(...) لأنهم لا إيمان لهم[(7)].

(1)* ألكسندر نيكولاي فيتش أوستروفسكي (1823 ـ 1886) كاتب مسرحي، أغنى المسرح الروسي من حيث الأعمال أو نوعيه هذه الأعمال من مسرحياته: العاصفة.

يجب أن نشير إلى أنه في **تاريخ المملكة الهندية**، الرجال الذين أنصافهم كلاب يعيشون بتدقيق على أرض فاضلة (=أجنبية، غريبة).

كتابات الأرشيدياكر أفاكوم تعكس فكرة أن روسيا تعد أرضا مختارة. بالنسبة إليه البقاع الأجنبية تعد «مذنبة».

شعوب فلسطين، صربيا، ألبانيا، فالاشي، شعوب روماوبولونيا، يرفعون كلهم علامة الصليب بثلاثة أصابع[8].

ولأن الإيمان الأرثوذكسي هجر روسيا («طالب الشيطان الله بروسيا المقدسة»)، بلدها الحقيقي أصبح»غريبا» بالمعنى المكاني ـ الجغرافي للكلمة:

من يرغب في أن يكون متوجا [من تاج الشهيد ـ يوري لوتمان] ليس في حاجة للذهاب إلى الفرس. لدينا بابلون[(1)*] **الخاص بنا، عندنا**[9].

استعمال مصطلح «بابلون» مثل مرادف لمفهوم غير جغرافي، يبين نمط الفهم الوسيطي للتموضع.

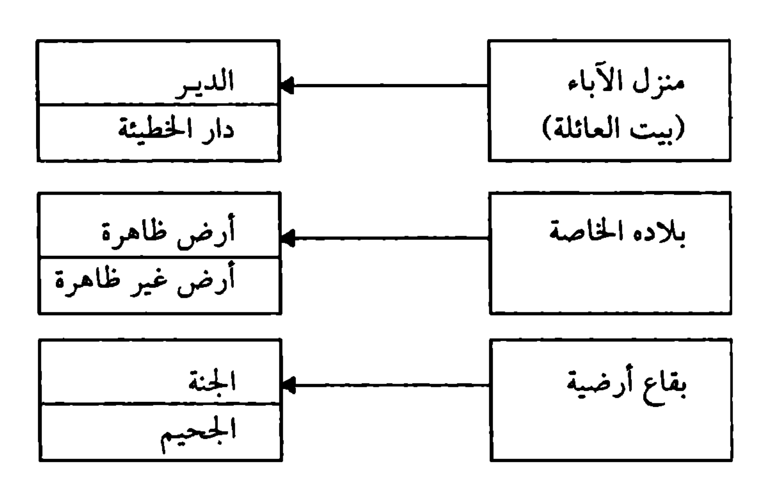
التخطيط أدناه، يوضح الطريق التي يدل بها تغيير نظام أخلاقي على تغير في الفضاء، الانتقال من وضعية محلية إلى أخرى.

(1)* بابل أوبابلون، المدينة العراقية التي كانت عاصمة البابليين أثناء حكم حمورابي (1792 ـ 1750 ق.م). وهي المدينة التي تقع على نهر الفرات، على بعد حوالي 200كلم، من الجنوب الشرقي لبغداد. عرفت أثناء حكم السلالة البابلية ازدهارا كبيرا في مجالات العلوم والفنون والتجارة.

لكائن فاضل

السفر ———————

لكائن مذنب



نتائج كثيرة ومفيدة تنجم عن هذا الانصهار للفضاءات الجغرافية (محددة) والأخلاقية. أولا وقبل كل شيء، الذهاب في سفر لا يعد في أكثر الأحيان، ناتجا عن رغبة شخصية للمسافر، ولكن عن ضرورة بالنسبة لهذا الشخص من أجل طلب مكافأة عن سلوكه الفاضل، أو عقاب عن خطاياه.

في **حياة القديس أكابي** قيل لأكابي بأن يغادر الدير، في حين أن قاتل الأخ سفياتوبولك يفر إلى الطبيعة المتوحشة من أجل الخلاص من الغضب الإلهي. نهاية السفر (نقطة النهاية) لا تحدد بواسطة السياق الجغرافي (بالمعنى الذي نفهمه) ولا

بواسطة مقاصد المسافر، ولكن بواسطة القيمة الأخلاقية لهذا الأخير. يعد هذا السفر خاصا: ليس فقط المرحلة الأولى (الدخول إلى الدير) تعد دائما مقارنة بالأخيرة (الموت)، ولكن نعتقد بجزم في ذلك أن المسافر يمكن أن يبلغ الجنة على شكل جسدي. تموضع شعبي داخل أدب العصور الوسطى ينحدر من هذه الفكرة: شخص فاضل يمكن أن يبعث به، وهو في الحياة، إلى الجنة، ومذنب يمكن أيضاً، وهو في الحياة، أن يقاد إلى الجحيم.

المحكي المختلق الذي يحكي حياة القديس أكابي يعد مفيدا من هذه الزاوية. الكائن العادل يقطع كل مراحل دورة السفر: يغادر منزله من أجل التردد على الدير، ثم احتراما لصوت يسمع داخله، يغادر الدير من أجل السفر. سفره ينتهي بلقائه بقديس يقوده إلى السماء. الجنة في هذه الحالة ليست ذات طبيعة فكرية ولكنها خالدة ماديا. القديس إيلي يمنح أكابي خبزا يأكل منه هو نفسه. هذا الخبز يشبه الخبز الأرضي لأنه موجه لأن يؤكل. إنه يختلف عنه من حيث إن كسرة منه يمكن أن تغذي أشخاصا كثيرين مدة طويلة.

لوحاتنا تقدم خصائص أخرى كثيرة مفيدة: العمود على اليسار (الذي يبدأ منه السفر) لا يحمل سوى خط مستقيم في حين أن التي توجد على اليمين تعد مقسمة إلى خطين، من منظور أن السفر يتم إنجازه بواسطة كائن عادل أو كائن مذنب. غير أن العمود الذي يوجد على اليسار ينقسم أيضاً إذا اعتبرناه

عن قرب: «الموئل» يمكن أن يعني مكانا للحياة، ممتعا وخصبا، ـ وفي هذه الحالة يحدد الذهاب من أجل الدير؛ أو مكانا تسود فيه التهمة، وانطلاقا منه يحاول المسافر أن «يتحرر» من خطاياه.

التصور الوسيطي للفضاء يدخل أحيانا في تضاد مع التصور المسيحي الأرتوذكسي للوجود. هكذا فإن التناقض بين الحياة الأرضية والحياة السماوية يتضمن ألم العادل على الأرض وفرحه بعد موته. غير أن تمثل السماء والجحيم بصفتها فضاءات جغرافية محددة يقيم مقام هذه الأطروحة ـ النقيض الحادة، فكرة تزايد تراتبي ومتزامن للفضيلة والفرح. إن إقحام أخلاقيات «محلية» يضر ببعض الأفكار المسيحية الأساسية. في إطار العلاقة «المنزل ـ الدير» العامل الجغرافي غير محسوس بقوة، بصيغة أن السلم العادي للقيم المسيحية يطبق: الحزن موسوم إيجابا في حين أن الفرح يوسم سلبا. لهذا فإن القاعدة الرهبانية تعد صارمة وأن الدير يتأطر في صحراء. مفهوم الحياة في الصحراء يلغي كل تمثل للأرض الخصبة، للفواكه الوفيرة وللمناخ المفيد. ولكن في النمط الثاني من العلاقة، العنصر الجغرافي يعد في الصدارة: «الأراضي المقدسة» تستفيد من مناخ لطيف، وكنتيجة لذلك فإن الطابع الممتع للحياة يمثل القاعدة ولا يمثل خرقا للقاعدة. الأراضي المذنبة، على العكس من ذلك، تعد مطبوعة بالحزن، الحياة التي نعيشها فيها لا تنمي بأية صفة

من الصفات القيمة الأخلاقية لكائن ما. النقطة الأكثر بعدا، الجنة، تتنافر مع الفضاءات الأخرى من حيث هي فضاء للمتعة، للفرح وللسعادة بالمعنى الأرضي للكلمة.

إذا أخذنا بعين الاعتبار الدلالة الخاصة للمسافة الجغرافية، نستطيع أن نفسر السبب الذي من أجله يجب أن تتموضع الأوطوبيا الوسيطية على مسافة بعيدة. أرض مباركة هي أرض لا نبلغها إلا في نهاية سفر طويل.

كوكول كان يفهم حدسا التصور الوسيطي للفضاء الجغرافي. في قصته المستلهمة من الحكايات الفانتاستيكية الشعبية، **انتقام مرعب**، حلقة منها تحكي أن مذنبا مرعبا، ساحرا، وهو يحاول تفادي عقابه، يقرر مغادرة كييف(1)* نحو لاكريمي(2)*.

قفز على صهوة جواده، وتوجه مهرولا نحو كانيف(3)*، معتقدا أنه يتابع طريقه المستقيم عبر شركستان، حتى عند تتار لاكريمي.

يهمز فرسه نحو الجنوب، غير أن خطاياه تجره بشكل غامض نحو الغرب:

امتطى صهوة جواده، خيَّل طيلة يوم، يوما آخر، ولكن

---

(1)* أكبر مدن أوكرانيا تقع على نهر الدانوب. يعود تاريخ تأسيسها إلى القرن الخامس الميلادي، كانت مركزا حيويا للتجارة وشكلت في تاريخها الحديث مركزا للإشعاع العلمي والثقافي.

(2)* شبه جزيرة تقع جنوب أوكرانيا، متاخمة للبحر الأسود.

(3)* مدينة تقع على بعد 157 كيلو متر من كييف. يرجع تاريخ تأسيسها إلى القرن الحادي عشر.

من دون كانيف. نفس الطريق، كان يمكن أن تكون كانيف على المشارف، ولكن لا نلمحها في أي مكان. بعيدا، هناك سقوف الكنائس تتلألأ. لكن لم تكن كانيف، كانت شومسك[1]*. الساحر مستغربا يقر أنه لم يتوقف عن قيادة حصانه في الاتجاه المعاكس. سيهمز إذن جواده نحو طريق كييف وفي الغد، ستظهر مدينة، ولكنها ليست كييف، إنها كاليش[2]*، مدينة أكثر بعدا عن كييف من شومسك، وليست بعيدة عن الهنغاريين. ولكونه لم يعد يعرف ما يفعل، فإنه عاد أدراجه من جديد، ممتطيا صهوة جواده، غير أنه أحس مرة أخرى أنه يسافر في الاتجاه المعاكس لاتجاهه، رغم أنه كان يسير في الاتجاه الصحيح»[10].

الفكر العلمي للمرحلة المعاصرة غير تجربتنا بالنسبة للفضاء الجغرافي. غير أن اللا-تناظر للفضاء الجغرافي وعلاقته الوثيقة مع تمثلنا العام للعالم ولدا واقعة هي أن، ولو في نمط تفكيرنا المعاصر، الفضاء الجغرافي يظل مجالا للنمذجة السيميوطيقية. يجب أن نسجل السهولة التي بها نصوغ استعاريا بعض المفاهيم مثل الشرق والغرب، المعنى السيميوطيقي الذي يكتسيه من وجهة نظرنا تغير اسم بعض الأماكن، إلخ. يعد من السهل علينا جدا أن نخلق رمزا

---

(1)* مدينة أوكرانية.

(2)* مدينة روسية، يرجع تاريخ بنائها إلى القرن الثالث عشر، تعد اليوم من أكبر مناجم الملح في أوربا.

جغرافيا، كما نرى ذلك حينما تصبح نقطة جغرافية فضاء للحروب المتواصلة جدا، أو للنزاعات الوطنية أو الدينية، أو حين يكتسي قيمة مختلفة من أجل تقاليد وطنية متنافسة.

• هوامش ومراجع إضافية

(1) *Collection complète de chroniques russes*, vol, VI, St Pétersbourg, 1853, p. 88.

(2) انظر العبارة الواضحة جدا لهذه الفكرة في الأناجيل المختلفة، محادثة ثلاثة قديسين رجال: «ما هو ارتفاع السماوات، عرض الأرض وعمق البحر؟ إيوان قال، الأب، الابن والروح القدس» Pamiatniki، سان بترسبورغ، 1862، ص: 169.

(3) انظر أيضاً: Pamiatniki,pp. 119-122.

«قصة ثلاثة رهبان، كيف يجدون القديس موكاري»، حيث توصف الجنة بصفتها بقعة خاصة. يجب اختراق مدن: «واحدة من حديد، الأخرى من نحاس، وبعيدا عن المدن، توجد جنة الله» (Ibid., p. 139)

(4) Polnoié Sobranié, vol. VI, pp. 87-88.

(5) A.N.Veselovski, *Contes populaires du Sud de la Russie*, St Pétersbourg, 1881, p. 345.

(6) N.A. Meshcherski, Histoire de la guerre juive par Josephus Flavius dans une traduction russe primitive, Moscou/ Léningrad, 1958, p. 256.

(7) A.N. Qstrovski, *La tempête*, Moscou, 1965, p. 111.

(8) La vie de l'archiprêtre Avvakum, traduit par Jane Harrison et Hope Mirlees, Londres,1963, p. 120.

(9) Ibid, p. 131.

(10) Nikolas Gogol, *Oeuvres complètes en sept volumes*, I, pp. 199-200.

(٢)

سفر إبليس في الكوميديا الإلهية لدانتي[1]*

دانتي قارن نفسه بـ «المساح» (**الجنة**، XXXIII، 133 ـ 4)[1].

لقد كان قريبا جدا من عالم الكون أو عالم الفلك، إذا أخذنا بعين الاعتبار الطريقة التي تحتوي بها الفيتانيوفا[2]* قوانين

(1)* دانتي أليكيري (1265 ـ 1321) الشاعر والكاتب ورجل السياسة الإيطالي. يعد كتابه: الكوميديا الإلهية، من أكبر الإبداعات الكونية. بدأ كتابتها سنة1306. تحكي الكوميديا قصة سفر خيالي لسارد وجد نفسه فجأة داخل غابة مظلمة. وبعدها بدأ، بدعوة من فرجيل رحلة إلى العالم الآخر، حيث سيزور الجحيم، (ينزل عبر الدوائر التسع للجحيم) وجبل التطهير(المرور عبر منحدرات (سبعة) جبل التطهير) وأخيرا الجنة (يصعد الدوائر التسع للجنة).

على المستوى الفني للكتابة، يستعمل الشاعر ضمير المتكلم، للحكي. وعبر هذا السفر، يلتقي بعدد من الشخصيات التي تنتمي للعصور القديمة أو التي عاصرها.

(2)* الفيتانيوفا أو «الحياة الجديدة» ألفها دانتي ما بين 1292 ـ 1294). تحتوي على ثلاثين قصيدة وعلى اثنين وأربعين فصلا. وهي مزيج من النزعة الصوفية والتقليد العفيف، يصف فيها لقاءه ببياتريس، وكذلك لوعته وحزنه بعد موتها.

معقدة ومحسوبة بشكل دقيق للحركة الكونية. غير أن الأكثر تناسبا هو أن نصفه بالمهندس المعماري: كلية **الكوميديا الإلهية** تعد مُركَّبا معماريا واسعا مرتبطا ببناء الكون. هذه المقاربة تنطوي على نقل نمط الاشتغال السيكولوجي للإبداع الفردي إلى الكون الكوسمولوجي. العالم بصفته إبداعا شخصيا يتوفر ضرورة على هدف وعلى دلالة، ونكون إذن محقين حين نتساءل بالنسبة لكل جزئية: «على ماذا يدل هذا؟» إذا كان هذا السؤال، الذي يعد طبيعيا بالنسبة لأثر معماري، يطبق بالنسبة للطبيعة وبالنسبة للكون، فإن هذين الأخيرين يمكن تصورهما بصفتهما نصين سيميائيين يجب أن تفكك دلالتهما. وأيضا، نفس الشيء في المعمار، فإن سيميوطيقا الفضاء هي التي توجد في المستوى الأول.

إذا كان العالم شبيها برسالة واسعة لخالقه، فإن إرسالية غريبة تجد نفسها مسننة داخل اللغة الخاصة ببنيتها الفضائية. دانتي يفكك هذه الإرسالية بإعادة إنتاج العالم داخل نصه؛ يتبنى بهذه الطريقة موقع باعث الإرسالية بدلا من متلقيها، وهكذا فإن شعرية **الكوميديا الإلهية** تصبح متوجهة نحو التسنين. غير أن الخاصية الأساسية لموقع دانتي بصفته كاتبا تكمن في أنه، وعلى الرغم من تبني وجهة نظر المبدع، فإنه لا ينسى وجهة نظر الإنسانية. إنها النقطة التي نقترح توضيحها لاحقا. إننا نستند من أجل هذا العمل على دلالة المحور المكاني «أعلى/ أسفل» في العالم المبدع من لدن دانتي. غير أن هذا المحور يحمل معنيين

متمايزين داخل الكوميديا: في الأول، يعد نسبيا ويشتغل فقط فوق الأرض. «الأسفل» يعد مطابقا لمركز الجاذبية في الكون، و«الأعلى» يعد مطابقا مع كل شعاع ينبثق من المركز.

حينما وصلنا إلى النقطة التي
يتراكب فيها الفخذ بالجزء الناتئ من الورك،
مرشدي، بتعب، بقلق،
حمل رأسه إلى حيث توجد السيقان،
وتمسك بالشعر، كما أنه يريد الصعود،
على الرغم من أني كنت أعتقد العودة إلى الجحيم(. . .)
هو. . ، قائلا: «ما زلت تتخيل أنك توجد بعيدا
عن المركز، هنا، المكان الذي سقطت
فيه في شرك شعر الدود الفظيع الذي يشق العالم.
كنت هناك، في الوقت الذي كنت سأنزل فيه:
حين أرجع، تجتاز هذه النقطة
حين تكون كل الأجسام الثقيلة تشرئب من كل الجهات.
(الجحيم، xxxIv، 76 ـ 81، 106 ـ 111)

غير أن البناء الكوني لدانتي يتضمن أيضاً أعلى وأسفل مطلقين. إذا كان الناس الذين يوجدون في قطبي الكون.

يلاحظ بعضهم البعض بواسطة باطن قدمهم
كونفيفيو[(1)*]، III، 12,V).

---

(1)* كتبه دانتي ما بين (1294 و1307). يشتمل، خاصة، على تعاليق فلسفية.

فإن العمودية المطلقة تعد المحور الذي كتب دانتي بصدده في نفس الكتاب:

إذا كان هناك حجر يمكن أن يسقط من النجم القطبي، فإنه يسقط في المحيط، وإذا كان فوق هذا الحجر رجل، فإن النجم القطبي يكون دائما فوق رأسه .(Ibid.,9)

هذا المحور يدخل تحت الأرض، طرفه الأسفل الموجه نحو القدس، يمر عبر الجحيم، جبل التطهير، ويستند إلى المركز المضيء للسماء. إنه المحور الذي على طوله رمي ليسيفر من السماوات.

الشارحون سجلوا دوما التناقض بين الخصائص النسبية والمطلقة لمقولات أعلى/أسفل، عند دانتي. بافيل فلورنسكي، فيلسوف ورياضي، حاول حل هذا التناقض باستعمال مفاهيم الهندسة اللا ـ إقليدية والفيزياء النسبية[2]. لقد استوضح فرضيته انطلاقا من الكوميديا الإلهية. معلقا على أشعار الجحيم المذكورة أعلاه، كتب فلورنسكي[1]*.

بعيدا عن هذا الحد، يتسلق الشاعر جبل التطهير، ثم يجد نفسه مشدودا من خلال الدوائر السماوية. السؤال الذي يطرح إذن هو معرفة ما هو الاتجاه الذي سيسير فيه؟ النفق الأرضي الذي تسلقوه تشكل أثناء سقوط ليسيفر، الذي أسقط من السموات،

---

(1)* بافل ألكسندرفيتش فلورنسكي (1882 ـ 1937) عالم تيولوجي روسي. كان أيضا فيلسوفا ورياضيا ومهندسا في الكهرباء.

ورأسه هي الأولى في اتجاه الأرض. هكذا، فإن المكان الذي أسقط منه يوجد في مكان ما من السموات، في الفضاء الذي يدور حول الأرض، ومن جانب النصف الكروي الذي بلغه الشعراء. جبال التطهير وسيون، المحددة في أماكن متقابلة كليا، ارتفعت عن الأرض بعد سقوط ليسيفر، غير أن لهم دلالة متناقضة. لهذا فإن دانتي ينتقل باستمرار على طول خط مستقيم وحين يكون في السموات، فإنه يقف ورجلاه موجهتان نحو مكان نزوله؛ حين يرى، انطلاقا من هذه النقطة، من موطن الآلهة، مجدا لإله، يجد نفسه بفلورنسا دون أن يكون قد عاد إليها(. . .) هكذا، فإن الذهاب إلى الأمام على طول خط مستقيم، وبينما هو في الطريق، فإن العودة، تجعل الشاعر يعود إلى المكان الذي يأتي منه، في الوضعية التي كانت وضعيته أثناء الانطلاق. لو لم يرجع أثناء سيره في الطريق، فإن عودته ستكون على طول خط مستقيم إلى النقطة التي انطلق منها، غير أن رأسه في هذه المرة سيكون إلى الأسفل. هكذا فإن المساحة التي يسافر عليها دانتي، تخضع للقانون الآتي: انتقال على خط مستقيم مصحوب بتغير للوجهة يعيد المسافر واقفا إلى نقطة انطلاقه، وسفر على طول خط مستقيم، بدون تغيير الاتجاه، يعيد الشخص إلى نقطة انطلاقه، ولكن الرأس إلى الأسفل. هذه المساحة 1) التي تشمل خطوطا مستقيمة مغلقة، تعد إذن، بداهة، تصميما رايمانيا، 2) إنها تستدير حينما ننتقل عليها عموديا، وتشمل ضلعا واحدا. هاذان الشرطان يكفيان للتأسيس لتصور وصف فضاء دانتي بصفته فضاء

مبنيا وفق قواعد الهندسة الإضمارية. . . في سنة 1871، ف. كلاين برهن على أن مساحة كروية الشكل، تتضمن خصائص مساحة بضلعين، وحذفا، ـ خصائص مساحة بضلع واحد. الفضاء الدانتي يشبه إلى حد كبير الفضاء الإضماري. هذا ما يسلط ضوءا غير منتظر على المفهوم الوسيطي لنهائية العالم. غير أن هذه المفاهيم الهندسية العامة استفادت أخيرا من تأويل ملموس غير منتظر على شكل مبدأ النسبية[3].

فلورنسكي وفي حماسه لإبراز إلى أي حد أن العقل الوسيطي يعد قريبا من عقل القرن العشرين أكثر من الإيديولوجيا الميكانيكية للنهضة، يضيع بعض الشيء (هكذا، مثلا، فإن عودة دانتي إلى الأرض (الجنة، I، 5 ـ 6) تذكر فقط في **الكوميديا**، ويعد غير مؤسس اعتبار أنه سافر وفق خط مستقيم)؛ غير أن المشكل الذي يبرزه، المطروح داخل الكوميديا بواسطة التناقض بين الفضاء الواقعي واليومي، من جهة والفضاء الكوني، الترنسندنتالي من جهة أخرى، يعد أساسيا. غير أن الحل لهذا التناقض يجب أن يبحث عنه في اتجاه آخر.

في الرؤية الأرسطية للعالم، النصف الكروي الشمالي يعتبر غير مثالي ويجد نفسه في موقع أدنى على الكون، في حين أن النصف الكروي الجنوبي يحتل الموقع الأعلى. لذلك حين ينزل كل من دانتي وفرجيل[1]* السلم النسبي للتقابل الأرضي «أعلى/

---

(1)* فرجيل شاعر روماني (70 ق.م ـ 19 ق.م) عرف بالإنيادة التي عادة ما تقارن بإلياذة هو ميروس.

أسفل»، أي أنهم ينغمسون انطلاقا من السطح نحو مركز الأرض، فإنهم يتجهون بشكل متواقت، كيف ما كان توجه المحور الكوني، من الأسفل إلى الأعلى. حل هذا التناقض يجب أن يوجد داخل سيميوطيقا دانتي[4]. داخل نسق الاعتقاد الدانتي، الفضاء يعد دالا، وكل مقولة مكانية لها دلالتها الخاصة بها. غير أن العلاقة عبارة/ محتوى ليست فيها اعتباطية، بعكس الأنساق السيميائية المبنية على التعاقدات الاجتماعية. في مصطلحية دوسوسير، لسنا أمام دلائل ولكن أمام رموز. لما يشبه ديونيزوس الحكيم، واحدة من وظائف الرمز هي:

إبراز العالم الترنسندنتالي على مستوى الكينونة(. . .) على الرغم من ذلك، فإن وظيفة التدليل تعد محدودة بواسطة إكراهات التماثل الشكلي، رغم أن هذا التماثل يعد مبدئيا مخالفا للمحاكاة الكلاسيكية[5].

المحتوى، دلالة الرمز هي عناصر غير مرتبطة بالعبارة بواسطة وسيط تواضعي (كما يقع ذلك بالنسبة للمجاز)، غير أنهما يلمعان من خلاله. كلما كان النص على سلم التراتبية الكونية القريبة من الضوء السماوي، الذي يعد المحتوى الحقيقي لكل الرمزية الوسيطية، كلما كانت دلالته تشع، كلما كانت، أيضاً، عبارته مباشرة وخالية من كل تواضعية. كلما كان النص بعيدا عن مصدر الحقيقة، كلما أصبح غامضا كما أصبحت العلاقة بين العبارة والمحتوى اتفاقية. على المستوى الأعلى تعد الحقيقة قريبة من التأمل المباشر من خلال عين العقل، في

حين، أنها، على السلم الأسفل، لا ترى سوى من بين الدلائل الاتفاقية. لأن المذنبين والشياطين المنتمين إلى درجات سلمية مختلفة يستعملون دلائل اتفاقية خالصة للتعبير عن النفس، يمكن أن يكذبوا، أن يكونوا خادعين، أن يخونوا وأن يخدعوا ـ أن يسلكوا كل الطرق التي تفصل المحتوى عن العبارة. العادلون أيضاً يحادثون بعضهم البعض بواسطة دلائل، غير أنهم لا يستعملون طبيعتهم الاتفاقية لأهداف خبيثة؛ ولأن لهم إمكانية الاطلاع على المصادر العليا للحقيقة، فإنهم يستطيعون الدخول بدون وساطة التواضعات داخل العالم الرمزي للدلالات.

هكذا، فإن العلاقة عبارة ـ محتوى، من رتبة سلمية إلى أخرى، تعد مختلفة. بمجرد ما نصعد، بمجرد ما تصبح الرمزية مهمة، والنزعة الاتفاقية أقل. ولكن من وجهة نظر دلالية، كل مستوى تراتبي جديد يصبح متشاكلا مع المستويات الأخرى، بحيث أن علاقة تواز ستصبح مؤسسة بين مستويات مختلفة تحمل دلالة متشابهة.

كل ما تقدم يعد مرتبطا مباشرة بمحاولتنا التي تروم فهم المفاهيم «أعلى» و«أسفل» داخل **كوميديا** دانتي. المحور «أعلى/ أسفل» ينظم المعمار الدلالي الكلي للنص: كل الأجزاء وأناشيد **الكوميديا** لها إحداثيات خاصة على هذا المحور المرجعي. نتيجة لذلك، فإن التحولات التي تمت داخل نص دانتي هي دائما عمليات هبوط أو صعود. هذه المفاهيم نفسها لها دلالة رمزية: وراء عمليات الهبوط والصعود الواقعية، يمكن أن

نستشف الهبوط أو الصعود الروحيين. كل الخطايا، التي ينظمها دانتي داخل سلمية صارمة، لها نقطة تجذير فضائي، بحيث أن ثقل خطيئة يوافق المستوى العميق الذي يوجد فيه المذنب.

النزول إلى الجحيم عند دانتي وفر جيل له **دلالة** نحو الأسفل. التنافر الذي يذهبون وفقه نحو الأعلى ولو أنهم ينجزون نزولا، تتم الإشارة إليه من خلال البيت المتعالق بالقمر الذي، وهو عابر للنصف الكروي الجنوبي، يخفق تحت أقدام الشعراء طوال سفرهم:

القمر تحت أقدامنا

(الجحيم XXIX، 10)

نتيجة لذلك، بمعنى ما عال، هذا النزول يعد صعودا (وهو ينزل نحو الجحيم ويبصر أوليات الخطيئة، دانتي يسمو أخلاقيا)، ولكن بشكل متواقت، وفق معايير أرضية، هذا السفر له كل خصائص نزول حقيقي، إلى حد الإنهاك البدني للمسافرين. هذا الطريق يقود الشعراء إلى المدينة السقيمة (الجحيم، III، 10) التي يحضرون فيها تقلبات الجحيم.

الجدلية المركبة للاتجاه الاتفاقي وغير الاتفاقي، التي نجد أنفسنا في مواجهتها بمجرد ما نبدأ في التفكير في المحور السيميوطيقي العميق للفضاء الدانتي، تذهب بنا إلى مركز السلمية الأخلاقية **للكوميديا**. الشارحون سجلوا دوما أن وضعية الخطايا على الدوائر المختلفة للجحيم تعد دالة: دانتي يرتكز على مبادئ الكنيسة وعلى أفكار مقبولة عموما. إذا كان قارئ القرن الرابع

عشر لا يمكن أن يمنع نفسه من أن يستغرب عند رؤية المنافقين المتموضعين داخل الشرخ السادس للدائرة الثامنة، في حين أن الملحدين لا يوجدون سوى في الدائرة السادسة، القارئ المعاصر سيكون مندهشا حين يعلم أن القتلة (الصف الأول من الدائرة الثامنة) سيكون عقابهم أخف من اللصوص (الصف السابع من الدائرة الثامنة) أو مزوري النقود (الصف العاشر من الدائرة الثامنة). غير أن كل هذا يخضع لمنطق صارم.

لقد أشرنا سلفا إلى أننا بمجرد ما نبتعد عن قيم الحقيقة الإلهية والحب، فإن درجة الاعتباطية في التعالق الرابط بين العبارة والمحتوى تصبح مرتفعة. أثناء وجودهم الأرضي، تكون العناصر البشرية موجهة بواسطة رموز إلهية بالنسبة للأسئلة المرتبطة بالإيمان، وبواسطة دلائل اتفاقية بالنسبة للعلاقات التي يربطونها ببعضهم البعض. الإتجاه الاتفاقي لهذه الدلائل يحمل إمكانية تأويل مزدوج: يمكن أن يشكلوا وسائل لبلوغ الحقيقة (حين تكون التواضعات محترمة) أو لبلوغ الخطأ (حين تكون التواضعات مخروقة ومشوهة). الشيطان هو أب الكذب، هو من يحرض الكائنات البشرية على خرق التواضعات وكل أشكال التوافق الأخرى. حينما يتعرض الرباط: عبارة ـ محتوى للهدم، فإنه يتعلق الأمر بخطيئة أسوأ من القتل، لأن الحقيقة تعد جريحة ولأن الكذب، في كل تضميناته الجهنمية، يعد حرا في الانتشار. هناك منطق عميق يتحكم إذن في واقعة أن دانتي يعتبر أن الأفعال السيئة أقل خطورة من الخطايا التي تتضمن تزويرا للدلائل، سواء

تعلق الأمر بكلمات (لها علاقة بالنميمة، الإطراء، النصائح المزيفة، إلخ)، بالقيم (عملة مزيفة، الكيمياء، إلخ)، أو بالوثائق (التقليد)، بالثقة (السرقة)، أو بالأفكار وعلامات الاحترام، (النفاق، السانسيمونية)[1]* [6]. ولكن من بين كل المذنبين، الأسوء هم الخونة: الذين ينقضون الاتفاقات والالتزامات. فعل مذنب هو شر بسيط، في حين أن خرق العلائق السيميوطيقية المنظمة سلفا يهدم قاعدة المجتمع البشري ويحول الأرض إلى مملكة للشيطان، بالجحيم.

الكذب يسود طبيعيا داخل الجحيم لأن العلائق بين الدليل والمحتوى قد حرفت، وأن الكذب لا يعد تحريفا للمعيار ولكنه القاعدة. الشياطين يكذبون حين، في النشيد XXI، يقولون لفرجيل» إن وحده الجسر السادس الذي يتراكب مع الخندق قد هدم، في حين أن كل الجسور في الواقع قد دمرت. غير أن دانتي نفسه، في النشيد XIII، يقسم لألبريكو بأنه»سينزع منه زجاج العين، وبهذه الطريقة، فإنه يقطع مع أمنيته:

لقد كان من الأدب الجم، أن تعامله بقبح.

(الجحيم، XXXIII، 150)

---

(1)* يأخذ هذا الاتجاه تسميته من كلود هنري دوروفري وسان سيمون (1760 ـ 1825) وهو عقيدة اقتصادية، اجتماعية، بنزعة سياسية وإيديولوجية، كان تأثيره واضحا على مجريات القرن 19. مثل فكر نيوتن والثورة الكوبرنيكية عناصر مرجعياته الفكرية والفلسفية. انتقلت أفكاره إلى اتجاهات اجتماعية وسياسية وفلسفية لاحقة.

أبشع الجرائم، الخيانة، تكون قيمة داخل فضاء تكون فيه الفظاظة من الأدب الجم.

التقابل بين الحقيقة والكذب في النموذج الفضائي مجسد بالتقابل بالخط المستقيم الموجه نحو الأعلى، وبالحركة الدائرية التي تتحدد على المستوى الأفقي. فكرة أن الحركة الدائرية كانت خاصية من خصائص الشعوذة والسحر كانت منتشرة، وفي التصور المسيحي الوسيطي، فإنها ترجع للشيطان. لنذكر بشكل مواز القديس أغوسطين[(1)*] الذي ينفي وجود الحركة الزمنية الدائرية وكذلك التكرار الدوري للأحداث، ويقابلها بفكرة الحركة الزمنية الأفقية، «لأن المسيح مات مرة واحدة من أجل كل خطايانا»[(7)].

دانتي يربط نسقه الأخلاقي الخاص بنسقه الكوني. النموذج الكوني لدانتي كان متأثرا بأفكار أرسطو، بتوليمي[(2)*]،

---

(1)* القديس أغوسطين: ولد في تغسات بالجزائر سنة354. درس علم البيان والفلسفة والخطابة. انتقل إلى روما ثم إلى ميلانو حيث درس علم البيان. اعتنق المسيحية ودخل في سلك الكهنوت. عاد إلى تغسات وأنشأ ديرا هناك، وأصبح واعظا كبيرا.عرف بسيرته الذاتية: **الاعترافات**، ويعد القديس أغوسطين من الشخصيات الأساسية في تاريخ المسيحية الغربية. أفضى تفكيره وأعماله إلى نسق فكري: الأغوسطينية، وقد أثر هذا النسق في تاريخ الكنسية بالغرب، حيث طبعت الأغوسطينية التفكير الفلسفي والتيولوجي في العصور الوسطى، وغذت النقاش خلال مرحلة الإصلاح البروتستانتي. وامتد هذا التأثير حتى إلى العصور الحديثة (بول ريكور).

(2)* كلاود يوس بتوليمايوس اليوناني (90 ـ 168) بعد الميلاد، المعروف ببطليموس، الفلكي والمنجم والجغرافي، عرف بأطروحته الفلكية «المجسطي»، وبأطروحته الجغرافية التي قدمت معرفة عميقة حول المعارف الجغرافية للعالم اليوناني ـ الروماني.

الفرغاني(1)* وألبير الكبير(2)* وخاصة أفكار فيتاغور(3)*.

في ضوء الأفكار الفيتاغورية حول كمال الدائرة والدائرة البيضاوية من بين الصور والأجسام الهندسية، يمكن أن نفسر البنية الدائرية للجحيم من خلال الطريقة الآتية: الدائرة هي صورة الكمال؛ على الرغم من ذلك فإن دائرة متموضعة في القمة، تمثل كمال الخير، في حين أن دائرة متموضعة في الأسفل تمثل الشر النهائي. هكذا، فإن هندسة الجحيم هي هندسة الشر النهائي. النسق الفيتاغوري للتقابلات أثر أيضاً في دانتي، وخاصة التقابل بين الخط المستقيم الذي يعتبر مساويا للخير، والمنحني الذي يعد موازيا للشر. انتقال المذنبين داخل الجحيم يتكون من منحنيات دائرية مغلقة، في حين أن دانتي ينتقل على طول لولبية صاعدة تتحول لاحقا إلى مستقيم عمودي. غير أنه بطبيعة الحال، فردانية دانتي تنفصل داخل السياق الفيتاغوري: النقطة المرجعية الفضائية والأخلاقية ـ

---

(1)* هو أبو العباس أحمد بن كثير الفرغاني، رياضي وفلكي، ولد بفرغانة ثم انتقل إلى بغداد. كان من أكبر الفلكيين في عهد المامون. من مؤلفاته: كتاب «**جوامع علم النجوم والحركات السماوية وكتاب في الأسطرلاب وكتاب الجمع والتفريق**». ترجم الكتاب إلى اللاتينية خلال القرن الثاني عشر وأثر كثيرا في علم الفلك الأوربي، برع أيضا في الهندسة المدنية، توفي سنة 860م.

(2)* ألبير الكبير (ولد ما بين 1193 و1206 توفي سنة 1280) فيلسوف وتيولوجي وعالم طبيعة وكيميائي ألماني.

(3)* فيتاغورس. (ولد حوالي سنة580 ـ وتوفي حوالي سنة 940ق.م) هو الرياضي والفيلسوف والفلكي اليوناني. عرف خاصة بمبرهنة فيتاغور الرياضية.

الدينية لا تمثل عند دانتي مركز الدائرة ولكن قمة المحور أعلى/ أسفل. الفيتاغوريون انتقوا بعض التقابلات الإثنانية العميقة مثل «زوجي» «فردي»، «يسار/ يمين»، «نهائي/ لا نهائي»، «مذكر/ مؤنث»، «بسيط/ مركب» و«شفاف/ داكن»، في حين أنه بالنسبة لدانتي التقابل القاعدي الذي لم تكن له أهمية بالنسبة للفيتاغوريين، كان هو تقابل «أعلى/ أسفل»[8].

النموذج الفضائي عند دانتي يشكل إذن سيرورة اتصالية تسجل عليها مسارات المصائر الفردية. بعد الموت، كل روح تنجز سفرا عبر هذه السيرورة الملازمة لبنية العالم، وتصل إلى النقطة التي توافق درجة سموها الأخلاقي. أرواح السعداء يجدون أنفسهم في سلم خالدة، المذنبون داخل حركة مستمرة ودائرية[9]. هذه الحركة تأخذ أحيانا شكل انتقال عبر الفضاء (طيران ومسارات إلى ما لا نهاية)، وأحيانا مظهر التحولات المتكررة (إنها حالة الذين يتم تقطيعهم إلى أجزاء، أو حالة الذين يحرقون ثم يعاد تكوينهم انطلاقا من رمادهم، ليعاد حرقهم من جديد، أو أيضاً حالة الذين سلخوا ولا يرون أن جلدهم ينبت إلا للتعرض للسلخ من جديد، إلخ).

صورة دانتي تنحل بشدة داخل هذا المشهد: يعد الشاعر حرا في الانتقال في كل الاتجاهات ما دام أن طريقه الصاعد يتضمن معرفة مجمل الطرق الممكنة، بما في ذلك طرق الكذب.

لكن، إضافة إلى دانتي، هناك شخصية أخرى تستفيد من إمكانية الانتقال بحرية: يتعلق الأمر بإيليس. مرحلة إيليس تعد

فريدة كما أوضح ذلك عدد كبير من الشارحين[10].

صورة إيليس تعد مزدوجة في **الكوميديا**. إيليس يجد نفسه في «حفرة المذنبين» لأنه أعطى نصائح كاذبة. إذا أخذنا بعين الاعتبار ما علقنا عليه أعلاه، هذه الواقعة لا يجب أن تثير استغرابنا. إننا نهتم بالأحرى بقصة إيليس: سفره وموته. إيليس، مثل دانتي، يستفيد من طريق خاص به. أسفار البطلين لها خاصية مشتركة: الخط المستقيم. مساراتهم، فضلا عن ذلك، تعد مفتقدة للحدود: إنهما يسبحان، كليهما؛ في اللامتناهي انطلاقا من فضاءات محددة، ويتحركان في اتجاه يحددانه بنفسيهما. غير أن فرقا مهما يفصل بينهما: معنى السفر الدانتي يختزل إلى مجهود ارتقائي، كل خطوة ينجزها يتم تقييمها على هذا السلم بصفتها ارتدادا (نحو الأسفل) أو تقدما (نحو الأعلى). سفر إيليس يعد وحده، داخل الكوميديا، الذي لا يوافق محور أعلى/أسفل: إنه ينجز أفقيا. في الوقت الذي يوجد فيه دانتي نفسه داخل كون من الكريستال، يكون فيه الكون الثلاثي الأبعاد مخترقا بواسطة المحور العمودي (في الوقت الذي يسجل فيه دانتي بل ويحسب أيضاً انحناءه، وهو شيء لا يمس دلالته الميتافيزيقية (جبل التطهير IV، 15 ـ 16، 67 ـ 69، 137 ـ 138)، إيليس يسافر وكأنه يوجد على خارطة. لهذا فإن دانتي، حينما يرى الأرض انطلاقا من كوكبة جيمو، يلمح.

هناك بعيدا عن قادس.

المرور الأحمق لإيليس. (الجنة، XXVII، 82 ـ 83).

إيليس هو نظير دانتي من خلال مظهرين مختلفين. أولا، كلاهما يمثلان «أبطال سفر»، عكس الشخصيات الأخرى التي تحددها خطاياها في أماكن محددة من الفضاء الدانتي. دانتي وإيليس هم في حركة دائمة، وما هو أكثر أهمية أيضاً، يجتازون الحدود والفضاءات المحرمة. جموع الشخصيات الأخرى تظل في مكان موحد أو تتعجل نحو مكان معين محدد، تحدد حدوده المكان داخل الكون. وحدهما دانتي وإيليس يعدان منفيين طوعيين أو مرغمين، منساقين بواسطة الشغف، يجتازون الحدود التي تفصل بين المناطق الكونية الواحدة عن الأخرى. ثانيا، إنهما يقتسمان نفس المسار: إنهما يتجهان، كليهما، في اتجاه واحد: جبل التطهير، غير أنهما يبلغان بغيتهما بسبل مختلفة. دانتي يمر من خلال الجحيم وأيضا من خلال الحفر التي تم حفرها بواسطة جسد ليسفر حينما سقط هذا الأخير من الجنة؛ إيليس يذهب إلى الجحيم عبر البحر بالمرور عبر إسبانيا، جبرلطار، المغرب. سفر دانتي يتم من خلال العالم الجهنمي وسفر إيليس داخل الفضاء الجغرافي الواقعي[11]؛ وعلى الرغم من ذلك، فإن البطلين لهما نفس الهدف. إثبات مؤكد بواقعة أن دانتي، أثناء سفره من خلال جبل التطهير والجنة يبدو أنه ينوب عن إيليس ميتا.مرتين، يتذكر الشاعر البطل الغريق، كما أن مقطعي الذكريات يعدان مترعين دلاليا.

خلال ليلته الثانية في جبل التطهير، تظهر له حورية البحر وتقول:

أنحرفُ بإيليس عن طريقه
بواسطة أغنيتي (. . .) (جبل التطهير، XIX، 22 ـ 23)

صورة الحورية تذكر دانتي بشجاعة إيليس وإنجازاته البحرية في الأوديسا، غير أن ازدواجية الحورية، قدرتها على تمييز صورتها الخارجية عن كينونتها الداخلية، وإخفاء تحت غطاء جمالها ما هو منفر فيها (القدرة على التحول تعد دليلا على الكذب حسب دانتي: لهذا فإن الكاذبين والخونة يعاقبون في الجحيم) تعد مرجعا لعالم الخديعة ولحفر المذنبين التي وضع فيها دانتي إيليس نفسه.

الإحالة الثانية لإيليس تمت حين يقترب الشاعر من كوكبية، الجوزاء. في الوقت الذي يوجد فيه متقاطعا مع المكان الذي قضى فيه إيليس، دانتي يطير نحو قطب أعمدة هرقل، ويتابع طريقه بالصعود نحو اللانهائي، كما أنه يعيد إنتاج مسار إيليس إلى مكان موته، على ميريديان سيون ـ جبل التطهير. هناك، على محور سقوط ليسفر، الذي يجتاز المكان الذي غرق فيه إيليس، ينهض إلى أن يبلغ موطن الآلهة. هكذا، فإن سفر دانتي يبدو أنه يتبع السفر الذي أنجزه إيليس منذ لحظة غرقه. إلى حدود هذه اللحظة، فإن الشخصيتين تظهران وكأن الواحد ينسخ الآخر.

غير أن الحديث عن كل نسخ هو تقديم الاختلافات التي تنفصل عن أساس مشابه. وهنا يكمن قصدنا.

نفس الشيء بالنسبة لدانتي، إيليس يجمع بين الرغبة

في معرفة البشرية وبين الرغبة في فهم غرائب العالم:

(. . .) هذه اليقظة الصغيرة جدا
لحواسنا، هي وحدها التي تبقت لهم؛
لا ترفضوا التجربة،
بإتباع الشمس، شمس العالم غير المأهول.
(الجحيم XXVI، 115 ـ 118).

يعد دانتي بداهة ملهما بهذا التعطش النبيل للمعرفة. مقارنة متكررة داخل الكوميديا بين الكائنات البشرية الحقيقية والكائنات التي لها شكل بشري ولها طبيعة حيوانية (أنظر النشيد XIV من جبل التطهير، تعداد الكائنات الحية على جانب الأرنو، سكان بورسيانو يتعاملون مثل خنازير، الارتينيون مثل كلاب، الفلورنتيون مثل ذئاب، والبيسانيون مثل ثعالب). عدد كبير من عذابات الجحيم تعد استعارات للطبيعة الحيوانية. هكذا نجد في كلمات إيليس التي يذكر فيها مرافقيه بأنهم كائنات إنسانية وليسوا بحيوانات، وأنهم مدعوون لمعرفة نبيلة وليس لوجود حيواني، وهي كلمات لها دلالة كبيرة بالنسبة للشاعر:

اعتزوا ببذوركم:
لم تخلقوا
من أجل أن تعيشوا مثل حيوانات
ولكن لتتبعوا الفضيلة والمعرفة.
(الجحيم، XXVI، 118 ـ 120).

غير أن دانتي وإيليس يتبعان طرقا مختلفة من أجل بلوغ المعرفة. بالنسبة لدانتي المعرفة مقترنة بصعود ثابت على طول محور القيم الأخلاقية؛ يبلغ الباحث هذا النمط من المعرفة من خلال الكمال الأخلاقي. المعرفة تعلي والأخلاق السامية تضيء العقل. غير أن عطش إيليس يعد غير مبال بالأخلاق، لا يقترن لا بالأخلاقيات ولا بنقيضها، إنه يكمن في مستوى آخر، ولا يمت بأي صلة للمشاكل ذات الطبيعة الأخلاقية. حتى جبل التطهير لا يمثل بالنسبة إليه سوى بقعة بيضاء على الخارطة والهدف المراد بلوغه لا يمثل سوى سفر لفائدة الاكتشاف الجغرافي. يعد دانتي حاجا في حين أن إيليس يعد مسافرا. لهذا فإن دانتي، في حجه عبر الجهات الجهنمية والكونية، يكون له، دائما، مرشد في حين أن إيليس لا مرشد له سوى شجاعته وقيمته الشخصية. إنه، بعقل وشكيمة الباحث، بعد المغامرات، يلتحق بتمرد فاريناتا. محتال القصيدة الملحمية، البطل الخادع للحكاية الشعبية، الذي أصبح عند هوميروس ملك ايتاك المشبع بالحيلة، يصبح عند دانتي رجل النهضة، المكتشف الأول والمسافر. هذه الصورة تعجب دانتي بكمالها وبقوتها، غير أنها تنفره بلامبالاتها الأخلاقية. ولكن في صورة المغامر البطولي، الباحث، الرجل الذي يعد شغوفا بكل شيء، باستثناء ما يتصل بالأخلاق، ميز دانتي شيئا آخر؛ ليس فقط سمات المستقبل الآني، العقل العلمي والمواقف الثقافية للحقبة المعاصرة. لقد رأى الفصل القادم بين المعرفة والأخلاق، بين الاكتشاف ونتائجه، بين العلم والشخصية البشرية.

هكذا فإن الاختلافات القائمة بين دانتي وإبليس لا تتصل فقط بنزاع، ينتمي من الآن فصاعدا إلى الماضي، بين سيكولوجيا القرون الوسطى وسيكولوجيا النهضة.

في تاريخ الثقافة العالمية، المفكرون الذين يقفون على عتبة مرحلة جديدة، يدركون معنى ونتائج هذه المرحلة بوضوح أكبر من الأجيال اللاحقة التي تعد منخرطة في المرحلة. على عتبة المرحلة المعاصرة، رأى دانتي أحد أكبر مخاطر المستقبل. الكمال كان ضروريا للنموذج المثالي الخاص به: معرفته الموسوعية، التي تتضمن افتراضيا كل عناصر علم زمنه، لا تمثل داخل عقله مجموعة من الأخبار الجزئية والمنعزلة، ولكنها تكون بناء موحدا ومدمجا، ينصهر بدوره مع مثال الإمبراطورية العالمية والبنية المتناغمة للكوسموس. في قلب هذه البنية الواسعة توجد البشرية، قوية مثل عمالقة النهضة، غير أنها مندمجة داخل العالم المحيط وبهذه الطريقة نفسها منغمسة داخل شعور أخلاقي. كان دانتي يستشعر نزعتنا المعاصرة نحو إلغاء الفرد، نحو التضييق في التخصص، هي التي أفضت إلى فصل العقل عن الوعي وإلى فصل العلم عن الأخلاق، هذه النزعة كانت غريبة عنه بكل عمق.

سيكون بطبيعة الحال من السذاجة مطابقة دانتي، بطل **الكوميديا** مع دانتي المؤلف. دانتي البطل يوجد على النقيض من إبليس لأنه يذكرنا بأنه لا يجب أن نشفق من حال أحد داخل الجحيم؛ في حين أن دانتي المؤلف لا يمنع نفسه من أن يبدي

شعور الرأفة والشفقة تجاه إبليس، وأن يكون مرتبطا به انفعاليا. فكر دانتي يشتق من العلاقة الحوارية المركبة بين هاتين الصورتين.

● هوامش ومراجع إضافية

(1) كل الهوامش يتم فيها الرجوع إلى الكوميديا الإلهية لدانتي.

Dante Alighieri. *La divine comédie*, traduite par J.Risset, Gf-Flammarion, Paris, 1985.

(2) Pavel Florenski. *Illusions en géométrie. l'extension du domaine des images bidimensionnelles (Essai d'une nouvelle interprétation des illusions)*, Moscou,1922, pp. 43-44.

«الاستدارة من خط عمودي تحدد بكوننا نظل في نفس الجانب(أي على مساحة لها ضلع واحد) أو ننتقل إلى الجانب الآخر، بإحداثية واقعية وأخرى وهمية(مساحة بضلعين)، إذا أخذنا الآن، وبتدقيق نفس هذه الاستدارة ونفس التحول، المساحة بضلع واحد وبضلعين تتعاملان بصيغ متقابلة. إذا اجتزنا الخط العمودي على مساحة، فإننا لن نجتازه على المساحة الأخرى، والعكس بالعكس». (فلورنسكي هو من يقوم بالتشديد).

(3) Ibid, pp. 46-48.

(4) حول الإشباع السيميوطيقي للكوميديا، أنظر:

(5) D'Anco Silvio Avalle, *Modèles sémiologiques dans la Comédie de Dante*, Milan1975.

وخاصة الفصل «السفر الأخير لإبليس»، لمزيد من التوثيق، حول موضوع: «دانتي والسيميوطيقا»، أنظر البيوغرافيا التي أنجزتها.

Simonetta Salvesrtroni, in Youri M. Lotman;Rome/Bari,1980.

(6) V.V. Bichkov, *L'esthétique byzantine. Problèmes théoriques*, Moscou, 1977, p. 129.

(7) «ولكن بما أن الخداع يعد خطيئة خاصة بالإنسان، فإنه أكثر من ذلك يسيء للإلاه، ولهذا السبب فإن المزورين لهم مكانهم أكثر انحدارا ويتألمون أكثر». (الجحيم، XI، 25 ـ 28).

(8) St Augustin. *L'œuvre d'Augustin le bienheureux, évèque de Hippo*, 2ème édition, kiev, 1905, p. 258.

(9) P. Vinassa de Regny. *Dante et Pythagore*, Milan, 1955.

من الدال أن الانتقالات نحو الأعلى لا يعد مسموحا بها سوى في ضوء النهار، في حين أنها محدودة في الظلام أثناء النزول أو في دوائر حول الجبل (جبل التطهير VII، 52 ـ 59). إن ربط الحركة الدائرية بالظلام والحركة الأفقية أو نحو الأعلى بالضوء، يشير على التوالي إلى الخطيئة والفضيلة. في جبل التطهير الانتقالات الدائرية تتم اتجاه اليمين(جبل التطهير، XIII، 13 ـ 16)، في حين أنه في الجحيم، باستثناءين، تتم في اتجاه اليسار.

(10) فكرة الخطيئة المقترنة بالانتقالات الدائرية لا تتضح إلا في الجحيم، لأنها مقترنة بعزل فضائي متزايد باستمرار، مقابل الفضاءات الأكثر اتساعا للدوائر السماوية، واللانهاية المتنورة للسماء.

فضاء الجحيم لا يعد منعزلا فقط، ولكنه يعد أيضاً، ماديا بشكل مبتذل. هذا يجب أن يكون مقابلا للفضاء المثالي الذي يعد في ذات الوقت مختزلا بشكل نهائي، إلى نقطة موحدة (الجنة، XXVIII، 16، 22 ـ 25، XXIX، 16 ـ 18)، وبشكل نهائي، ممتدا. هذا التقابل تمت تقويته بتقابلات الضوء والظلام، العطور، والنتانة، الحرارة المعتدلة أو بالبرودة أو بالحرارة الشديدتين، والتي تسهم كلها في بناء بنية الفضاء السيميوطيقي عند دانتي.

(11) A.Hartmann, *Etudes sur le récit de la mort d'Odysseus*, Munich, 1917; W. Standford. *la conception d'Ulysse de Dante. Etude de la l'adaptabilité d'un héros traditionnel*, 2ème édition, Oxford, 1966 (bibliographie); voir aussi M.Grabar-Passek, *Forme et intrigues classiques de la littérature d'Europe de l'Ouest*, Moscou,1966. D'Arco Silvio Avalle, op, cit, pp. 33-64; E.Forti, Magnaninitade, Bologne,1977, pp. 162-206.

(12) المدار الحقيقي لدانتي من خلال دوائر الجحيم يعد لولبيا، بمعنى أنه يسير في اتجاهين: دائري ونحو الأسفل، وإذا كان مداره داخل الدوائر السماوية يعد مركبا، فإن دلالة هذه الانتقادات في بنية سنن الفضاء عند دانتي هي الصعود. مدار إيليس تم تحويله بشكل طفيف بواسطة مساحة الأرض وانعطاف مركبته يسارا. «بالاتجاه دوما نحو اليسار» (الجحيم XXVI، 126) ولكن بمعنى السنن، فإنه يسافر دوما في خط مستقيم.

(٣)
المسكن في السيدوماركوريت، لبولكاكوف[1]*

من بين التيمات الكونية في الفولكلور العالمي، يبرز تقابل مهم: إنه تقابل «المسكن» «الغابة»، («المسكن» بصفته فضاء يمتلكه الفرد، و«الغابة» بصفتها فضاء غريبا، للموت المؤقت، يسكنه الشيطان، إن فعل التردد عليه يساوي سفرا داخل ما بعد ـ الحياة)[1]. النماذج العتيقة لهذا التقابل ظلت حية واستمرت في التناسل إلى حدود المرحلة المعاصرة. في شعر بوشكين لسنوات 1825 ـ 1830، تيمة المسكن تتمظهر مثل نقطة للتجذير بالنسبة لأفكاره المرتبطة بالتقاليد الثقافية، بالتاريخ، بالإنسانوية وباستقلال الذات الإنسانية. هذه التيمة ثم تطويرها عند كوكول،

---

(1)* ميخائيل بولكاكوف (1891 ـ 1940)، كاتب روائي ومسرحي روسي، اعتمدت كتاباته على الأسلوب العجائبي وعلى السخرية. من أهم أعماله التي نشرت بعد وفاته: رواية السيد وماركوريت (نشرت سنة 1967).

من أجل تحقيق ميلاد، من جهة، التقابل المسكن/ اللامسكن الشيطاني (دار التسامح أو المكاتب الإدارية في **حكايات بترسبورغ**) ومن جهة أخرى، تقابل المسكن بصفته فضاء للأنانية وللإنطواء الذاتي ضد ـ اللامسكن، الطريق التي تسند لها قيمة عالية. المبدأ الأولي الميتولوجي عند دوستويفسكي ينصهر مع التقليد عند كوكول: البطل يعيش داخل نفق أرضي، داخل غرف ـ توابيت تعد في حد ذاتها فضاءات للموت، ويجب أن يجتاز «مسكن الأموات» من أجل «إصلاح الموت بالموت»، من أجل الولادة من جديد والانبعاث.

هذا التقليد يعد بشكل خاص دالا بالنسبة لبولكاكوف، ورمزية التقابل «مسكن في مواجهة لا مسكن» تعد إحدى الأفكار المنظمة لكتاباته. ما يأتي لاحقا هو تحليل متأن لهذا العنصر في «السيدوماركوريت»[(2)].

الملاحظة الأولى تهم القيمة الموكولة لغياب المسكن: الشخصية الوحيدة التي نجدها في ثنايا الرواية برمتها، من الصفحة الأولى إلى الأخيرة، والتي تحصل في النهاية، على لقب «المريد»*(444)* هو «الشاعر» ايفان نيكولا يفيتش بونيراف، الذي يكتب تحت اسم مستعار هو «من لا مسكن له»*(13)* يوشيا، أيضاً يقدم مثل «من لامسكن له».

أين هو مسكنك المعتاد؟

لا يوجد لدي مسكن معتاد، يعترف السجين، بخجل، إني أسافر من مدينة إلى أخرى.

يمكن أن نقول هذا باختصار شديد. بكلمة واحدة، إنك متسكع(62).

لنلاحظ بأن برهة قليلة بعد هذا، يوشيا يتهم بأن له نية «تخريب بناية المعبد»؛ في حين أن عنوان إيفان، سيصبح لاحقا» الشاعر الذي لا مسكن له، شاعر مستشفى الأمراض العقلية».

تيمة المسكن المزيف تعد موازية لتيمة الذي لا مسكن له؛ توجد منه أنواع متعددة، الأساسي منها هو الشقة المشتركة. في مقابل كلمات فانيا: «يمكن أيضاً أن يتناول الإنسان وجبة العشاء بمنزله، «أمبرواز يجيب: «أيها الخادم! إني أتخيل زوجتك، داخل المطبخ المشترك لعمارتك، تحاول أن تصنع داخل آنية واسعة مأدبة اليومي بشكل طبيعي!(106)» فكرة «المسكن» غير متطابقة مع فكرة «المطبخ المشترك»، وتطابقهما ينتج صورة عالم فانتاستيكي.

الشقة المشتركة تعد مركز عالم غير طبيعي. طيش القوى الجهنمية، خداع البيروقراطيين والخصومات اليومية وقعت فيها فعليا. في نفس الوقت ألفاظ القسم باسم الشيطان تخضع في الرواية لبنيتين دلاليتين مختلفتين، ويمكن على الخصوص أن نذكر الصيغ الانفعالية والتسمية المباشرة، وفي نفس الوقت كل الخطاب حول السكن له معنى مزدوج. تحايثه دلالة إما عبثية وإما جهنمية: وراء لغة السلطة في مجال السكن (من نوع: «من غير المسموح به المكوث في الأماكن التي يشغلها

الفقيد!»، بمعنى أنه من غير المسموح الدخول إلى الغرف التي كان يشغلها سابقا الفقيد بيرليوز) تلوح الصورة الكابوسية لكوروفييف وهو واقف داخل الفضاءات التي كان يشغلها الفقيد (رعب هذه الصورة يتقوى بواسطة المحكيات حول الرأس المبتورة لبيرليوز وقطع الرأس لبنغاليسكي)[3].

لا ترمز الشقة إلى مكان للحياة، ولكن إلى شيء مناقض تماما، إلى حد أن رباطا صلبا يجمع تيمات الشقة وتيمات الموت. فالسياق الذي يستعمل فيه مصطلح «شقة» لأول مرة في الرواية سياق مظلم. فبعد ما أن تنبأ بموته لبيرليوز، فان وولاند، ردا على سؤال هذا الأخير، («ولكن أين ستعيشون؟) يجيب «في شقتك». هذه التيمة تتم تنميتها من خلال كلمات كوروفييف وهو يتوجه إلى رئيس جمعية القاطنين، نيكانور ايفانوفيتش: «يجب أن تقبلوا أن الشقة لم تعد ذات نفع بالنسبة إليه الآن، أليس كذلك؟. «عم بيرليوز، ماكسيميليان أندريفيتش بوبلافسكي، يأتي إلى موسكو من أجل الحصول على ثلاث غرف للميت، كما أن موت حفيده ليس سوى حلقة من الإشكالية العامة، التي ترمي إلى إيجاد مكان للعيش. «البرقية أثرت بقوة في ماكسيميليان أندريفيتش. لقد كانت فرصة سيكون معها مجرما إذا تركها تفلت من يديه. الناس الذين لهم حس الحقائق يعرفون أن مثيلات هذه الفرص لا تتكرر مرتين»*(285)* . هكذا فإن موت حفيده شكل لحظة مواتية لا يمكن أن يدعها تمر.

«الشقة رقم 50» كانت مسرحا للأحداث الجهنمية التي

بدأت قبل أن يستقر وولاند وحاشيته فيها: لقد كان دائما «شريرا». الاختفاءات المذهلة التي تحدث فيها كانت مع ذلك خاصية تتاقسمها كل اللا ـ مساكن في الرواية: الناس لا يقطنونها ولكنهم يختفون منها (يهربون، يطيرون، يذهبون أو يتبخرون بدون أن يتركوا أثرا). إن تيمة الشقة التي تعتبر مثل فضاء تسود فيه اللاعقلانية تبرز بواسطة محكيات موازية تحكي أنه:

بالنسبة لأي شخص له ألفة مع البعد الخامس، إنها لعبة أطفال أن نوسع مسكننا إلى حد الأبعاد المرغوب فيها، نفس الشيء بالنسبة للطريقة التي بها «مواطن من المدينة»

بدون بعد خامس وبدون أي شيء من هذه الأشياء التي تدير رأس أي أحد من عامة الناس(قد حول) في لمحة بصر شقته من ثلاث غرف إلى شقة من أربع غرف،

بعد هذا.

بادلها بشقتين موجودتين في أحياء مختلفة: واحدة من غرفتين والأخرى من ثلاث غرف (. . .) بادل الشقة ذات الثلاث غرف بشقتين من غرفتين (. . .)، وتتحدثون معي، بعد هذا، عن بعد خامس!(352) .

إن المطاردة الكونية «للفضاء الحيوي» تعد موسومة باللاعقلانية (محاولات بوبلافسكي لمبادلة «شقته بزنقة المعهد مقابل سكن صغير في موسكو»(284) تبرز زيف اللغة البيروقراطية، ولا ـ واقعية الفعل المنجز: السكن في «الفضاء

الحيوي» يعني العيش في شقة ميت) لأنها غير متوافقة مع الحياة. هذا ما يبرزه نداء بنغالسكي:

رأسي، أعيدو لي رأسي... خذو شقتي، خذو لوحاتي، ولكن أعيدو لي رأسي!*(195)*.

لا تبدو الشقق مأهولة في روايات بولكاكوف. في المسكن رقم13(!) الذي يدخله إيفان، من لا مسكن له، تابعا وولاند،

لم يكن واجبا عليه الانتظار طويلا. فتح له الباب من لدن فتاة صغيرة، مجهولة، عمرها خمس سنوات تقريبا، وهي التي، بدون أن تطرح له أدنى سؤال، أطلقت رجليها للريح بدون أن يعرف الاتجاه الذي سلكته. العتبة التي كان فيها كانت كبيرة، كانت مضاءة بشكل ضعيف بواسطة مصباح صغير معلق في السطح الذي كان شديد العلو والسواد من كثرة الوسخ، ويتسم بطابع الإهمال الشديد. دراجة بدون عجلات كانت معلقة بحائط، فوق قطعة ضخمة من الحديد، وفوق لوحة موضوعة فوق المشجب، تمكث قبعة شتوية تتدلى أذناها الطويلتان. وراء واحدة من الأبواب، صوت رجالي قوي، يذاع بواسطة مذياع ت س ف، ينادي بشيء ما شعرا، بنبرة غاضبة*(98)*.

في هذه الشقة يجد إيفان أيضاً «مواطنة عارية تماما»، «قبسا جهنميا» و«حطبا (يحترق) في مسخن الحمام»*(99)*.

غير أن ما يميز المسكن من اللا ـ مسكن ليس فقط الوهن، الإهمال وغياب الرفاه.» ماركوريت تجهل كل شيء عن فظاعات الحياة داخل شقة مشتركة»، غير أنها تشعر بأنها لا تستطيع أن

تعيش في مسكنها الخاص بها، وبأنها ستموت فيه. بنفس الطريقة بيلات يشمئز من قصر إيرود ويعيش، يأكل ويشرب تحت أسوار الأقواس، بدون أن تكون له القوة للدخول إلى القصر ولو حتى أثناء عاصفة («لا أستطيع أن أقضي فيه الليل»). لا يدخل القصر سوى مرة واحدة في كل الرواية: «الوكيل، في قاعة محجوبة عن الشمس بواسطة ستائر داكنة، يلتقي شخصا كان وجهه نصف مغطى بواسطة برنس*(81)*. الغرف لا تستعمل لأن نعيش فيها، ولكن لنلتقي فيها برئيس مصالح الاستخبارات. أفرنيوس ونيزا يدخلون من أجل الاتفاق على ثمن اغتيال جيداس:

لاغتيال رجل بالاستعانة بامرأة، يجب توفير قدر كبير (من المال)*(435)*.

في قصص الذين يدسون السم، القتلة، الخونة الذين يظهرون في حفل الشيطان، تتم الإشارة مرات متعددة إلى جدران الغرف التي لها دوما دور التعتيم. حينما ينتشر خبر موت برليوز عبر العمارة، فإن نيكانور إيفانوفيتش يتلقى اثنين وثلاثين طلبا للسكن: «كنا نجد كل شيء: الصلوات، التهديدات، القصص الخسيسة، التنديد التحقيري»*(154)*. تعد الشقة مرادفة لشيء ما مظلم، وفوق كل شيء، مرادفة للتنديد. إن الرغبة في شقة هي السبب الذي من أجله ألوسيوس موكاريتش أدان السيد:

ـ موكاريتش؟ يسأل أزازيلو الرجل الذي سقط من السماء.

ـ ألو سيوس موكاريتش، يجيب هذا الأخير وهو يرتعد بعنف.

ـ إذن أنتم من، وبعد قراءة مقال للتونسكي حول رواية هذا الرجل، بعث تنديدا مكتوبا، وكما أنه يمتلك الأدب اللا ـ شرعي؟ يسأل أزازيلو.

أصبح المواطن أزرق، ودموع الأسف تبلل عينيه.

هل كنت تريد أن تستقر بهاتين الغرفتين؟ يتكلم أزازيلو بلهجته الأكثر أخوية»*(394 ـ 398)* .

إن «مشكل السكن» يشبه رمزا كبيرا. وولاند يلخص رأيه حول سكان موسكو: «إنهم أناس عاديون. . مثل أناس الأزمنة الغابرة، لو لم يكونوا مرتشين بسبب مشكلة السكن.»*(194)* .

غير أن الشقة ليست اللا ـ مسكن الوحيد في الرواية. الأبطال يمرون «بمساكن» متعددة، الأساسية منها هي: مسكن كريبويدوف، مسكن الحمقى، والمخيم الذي يوجد فيه السيد مسجونا داخل حلم ماركوريت («بناء صغير من الأكوام الخشبية يمكن أن يكون إما مطبخا معزولا، أو غرفة بحرارة مرتفعة، أو شيئا آخر لا يعرفه سوى الشياطين! (. . .) بقعة جهنمية من أجل شخص حي!»*(312)*. المسكن كريبويدوف، الذي يعد مقرا لاتحاد الكتاب، يعد بالغ الأهمية بسبب الدلالة التقليدية التي ترتبط بالأمكنة الثقافية، غير أن هذا المسكن لا يعد سوى نظير. كل شيء فيه، يعد كاذبا، بدءا بالعبارة: «التوجه إلى السيد بودلوجنوي (الزائف)» إلى «العلامة (. . .) باختصار، ولكن(. .) الذي يعد غير مفهوم على الإطلاق؛ بيريليكينو»*(104)* .

إنها بتدقيق العمارات الحاملة لقيمة رمزية خاصة هي التي تتم إدانتها في الرواية: ماركوريت تنهب الشقق (غير أنها تنقذ لاتونسكي من حاشية وولاند)، في حين أن كوروفييف وبهيموث يوقدون النار في مسكن كريبويدوف.

الطبيعة الجهنمية لأشباه المساكن هذه تتوسع إلى كل المدينة. في بداية ونهاية الرواية نلمح مساكن المدينة في ضوء المساء:

عيون وولاند تتوقف عند الطوابق العليا، التي تبعث نوافذها صورة عمياء لشمس متكسرة، تبدو، بالنسبة لميخائيل ألكسندروفيتش، أنها في الطريق إلى الاختفاء إلى الأبد(*49*) .

وفي نهاية الرواية:

(وولاند وأزازيلو) يتأملان آلاف انعكاسات الشمس التي تعمي البصر على نوافذ الطوابق العليا للعمارات الضخمة. وعين وولاند تلتهب مثل هذه النوافذ، رغم أنه يدير الظهر للشمس التي تغرب(*478*) .

إن المقارنة مع عيون وولاند تبرز بشكل واضح الرمزية الفاضحة لهذه النوافذ المشتعلة والتي يشبه ضوؤها الفحم المتوقد، والذي تتم الإحالة عليه بصفة متواترة داخل الرواية. النوافذ الملتهبة تمثل علامة على اللا ـ عالم.

بولكاكوف يبني هذا التقابل بين «مسكن» الأحياء في مقابل اللا ـ مسكن للأحياء المزيفين بمساعدة تشكيلة لصور متكررة مضيئة وصوتية. يمكن مثلا أن نسمع صوت مسجلة يأتي من

اللا ـ مسكن (يروي السيد بأنه سمعه خلال ليلة باردة من ليالي يناير، ولأنه كان ملتحفا معطفا بدون أزرار، يعود إلى شقته، التي يشغلها الآن ألوسيوس موكاريتش)، أو نفس برنامج الراديو الذي يتردد في كل الشقق. المسكن الحقيقي هو الذي يتميز بصوت البيانو. الشقة رقم 50 تعد مزدوجة لأنه يمكن أن نسمع فيها صوت البيانو وصوت الكراموفون.

يستعمل بولكاكوف لغة فضائية لإثارة مفاهيم غير فضائية. يجعل من «المسكن» مركز القيم الروحية التي يتم التعبير عنها من خلال التجارب الغنية للحياة الخاصة، من خلال الإبداعية والحب. هذه القيم محددة بواسطة بولكاكوف داخل تراتبية مركبة: في الدرك الأسفل توجد المادية الثابتة، وعلى المستوى الأعلى توجد الروحانية المطلقة. الأولى في حاجة إلى فضاء حيوي في حين أن الأخيرة ليست في حاجة إلى مسكن. يوشيا ليس في حاجة إلى مسكن لأن حياته الأرضية تعد الطريق نحو الخلود. بونس بيلات يرى نفسه في أحلامه الإيجابية، يمشي بدون نهاية على طول شعاع قمر.

غير أن الحياة في كل تعددها تتأطر بين هذين القطبين. في المراتب الدنيا توجد الشياطين التي تبدع حيلا قاسية تربك وتزعزع العالم الثابت للمادية، تضيف إليه السخرية، تسخر منه وترجه. هذه الحيل الذكية تثير كل الذين هم في حاجة إلى أن يكونوا كذلك. وفي نهاية الأمر، يساهمون في انتصار روحانية عالية. هذا هو معنى التقديم لكوته بخلفية مانويه،

والذي وضعه بولكاكوف بمثابة مقدمة لروايته:

من هو أنت، إذن، في النهاية؟

إني جزء من هذه القوة التي تريد، بصفة خالدة، الشر والتي، بصفة خالدة، تفعل الخير.

يتحدد الفن على مستوى عال. إنه إنساني ولا يمكن أن يبلغ المطلق (السيد لا يستحق النور). غير أنه يوجد على مستوى عال داخل التراتبية، أكثر من أضعف واحد من خدام وولاند الذين يعدون، بدنيا، أقوى منه، أو أكثر من النشيطين مثل أفرانيوس، الذي يتمتع ببعض المهارات الإبداعية. الفن، بصفته عنصرا ممعنا في الروحانية، يمثل بصفة فضائية. حاشية وولاند، حينما تصل إلى موسكو، تقطن شقة، أفرانيوس وبيلات يلتقون داخل القصر، غير أن السيد كان في حاجة إلى مسكن. مصير السيد يمكن أن يوصف بصفته سيرورة بحث عن مسكن.

مصيره يعد رحلة حج.

تاريخ السيد يتم التشديد عليه بواسطة عبور واضح من فضاء إلى آخر. تاريخه يبدأ حين ربح مائة ألف روبل في اليناصيب، لقد توقف وقتها عن أن يظل موظفا بمتحف ومترجما، لقد أصبح كاتبا وسيدا. اشترى كتبا (تعد الكتب صفة خاصة للمسكن الحقيقي، إنها حاملة في ذات الوقت لقيم روحية ولمناخ خاص مقترن بالرفاهية الثقافية[4] وترك «جحره الملعون»بزنقة ميانيتسكايا*(210)*. اكترى السيد غرفتين

بالطابق السفلي لدار صغيرة بحديقة، غير بعيد عن لارباط.

آه، إنه العصر الذهبي (. . .) شقة صغيرة كانت منعزلة تماما، بمدخل صغير، كان به حوض ماء صغير(. . .) ليل، نهار كانت النار موقدة داخل مدفأتي(. . .) في الغرفة الأولى ـ غرفة كبيرة، أربعة عشر مترا ! كانت هناك كتب، كتب كثيرة، وهناك الموقد*(210)* .

لقد خلق مسكنه من «مكانه الصغير العجيب» ليس بسبب الحوض بالمدخل ولكن بسبب مناخه الحميمي والمثقف. بالنسبة لبولكاكوف كما هو الأمر بالنسبة لبوشكين خلال سنوات 1830، كانت الثقافة غير منفصلة عن الحياة الخاصة. اشتغاله بروايته جعل من»مكانه الصغير العجيب» سكنا شاعريا، يناقض منزل كريبويدوف ذي المناخ، الحميمي، بصيغة زائفة. غير أنه حين ينفي السيد إبداعيته، فإن المسكن يصبح من جديد طابقا سفليا بئيسا: «لم يعد لدي حلم، ولا إلهام أبدا (. . .) لقد كسروني. كل شيء يسئمني، أريد أن أعود إلى طابقي الأرضي»*(402)* .

وولاند يعلن:

إذن، الرجل الذي ألف قصة بونس بيلات سيعود إلى طابقه الأرضي، بنية البقاء قريبا من مصباحه والعيش في البؤس؟*(402)* .

غير أن السيد ينتهي بالحصول على مسكنه:

اسمع هذا الصمت، تقول ماركوريت، في الوقت الذي كان

فيه الرمل يحدث حفيفا خفيفا تحت قدميه العاريتين، اسمع وتمتع بما لم يكن قط لديك في حياتك ـ الهدوء. انظر، أمامك، هناك المسكن الخالد الذي حصلت عليه مكافأة لك. أرى نافذة على الطراز الايطالي، وخيط كرمة عذراء، يصعد حتى السقف. هذا هو مسكنك، مسكنك الأزلي*(507)*** .**

بعد أن جرب أشباه المساكن، المخيم، دار الحمقى، وبعد أن تطهر بواسطة الطيران (الطيران هو الوسيلة التي تتم بها مغادرة عالم الشقق)، السيد تتم مكافأته بواسطة كون رقيق الألفة، حياة تنصهر مع الثقافة (ثمرة عمل الأجيال السابقة)، تتم مكافأته بواسطة مناخ حب، بواسطة عالم بدون شراسة.

أعرف أن الذين تحبهم سيأتون هذا المساء لرؤيتك ـ الذين يهمونك والذين لن يخلقوا لك أي حزن. سيعزفون لك الموسيقى، يغنون لك، وسترى: كيف هو الضوء داخل الغرفة، حين تشتعل الشمعدانات! ستنام بقبعتك الليلية القديمة الخالدة وهي كلها ملطخة، ستنام بابتسامة على شفتيك*(507)* .

إن تيمة المسكن في **السيدوماركوريت** التي قمنا بتحليلها تضيء المؤلفات الأخرى لبولكاكوف. **الحرس الأبيض**[1]* هي رواية حول هدم العالم الأليف[5]. تبدأ مع موت الأم، وصف شعري»للعش الأليف«، وبشكل متواقت مع لعنات:

(1)* رواية ميخائيل بولكاكوف الصادرة سنة 1925.

الجدران تسقط، الباز مباغتا، يطير من اليد المرتدية لقفاز أبيض، ضوء المصباح البرونزي ينطفئ(. . .) قالت الأم لأطفالها: «عيشوا «غير أنهم يجب أن يتألموا ويموتوا»[6].

وفي الطرف الآخر من مسيرة بولكاكوف توجد **روايته المسرحية**، فيها كاتب بدون مأوى(يعيش في غرفة بئيسة لا تعد أبدا غرفة حين يكتب روايته، ولكنها مقصورة طائرة) يعيد إحياء مسكن التوربين: ينظر إليه وكأنه يشبه علبة صغيرة ممتلئة بالصور المألوفة، يستمع للبيانو. هكذا تكبر العلبة الصغيرة إلى أن تبلغ بعدها الكامل، وحينها يلتقي الأبطال مجددا بمسكنهم المفقود[7].

في النقطة الأكثر دنوا لهذا المبيان الإبداعي. توجد **شقة زويا** التي تستعيد فيها الشقة الدلالة الرمزية التي هي الدلالة الخاصة بها في **السيدوماركوريت**، الرواية التي تلخص كل تطور بولكاكوف والذي يجد مكانته داخل التقليد الأدبي والميتولوجي الكبير.

عند بولكاكوف، يعد المسكن فضاء داخليا، مغلقا، مصدرا للأمن، للتناغم وللإبداعية. بعيدا عن جدرانه يوجد العماء، الهدم والموت. الشقة وعلى وجه الخصوص الشقة المشتركة، هي عماء محول بشكل ما إلى مسكن ويجعل من المستحيل ولادة مسكن حقيقي. المسكن والشقة المشتركة توجدان في تعارض الواحد منهما في علاقته بالآخر: السمة المشتركة بينهما ـ انطلاقا من أنهما يمثلان أماكن للسكن،

فضاءات للحياة ـ تفقد، إذن، أهميتها، ووحدها خصائصها السيميوطيقية الخاصة تظل مستمرة. يصبح المسكن عنصرا سيميوطيقيا من عناصر الفضاء الثقافي.

يوجد لدينا هنا مثال واضح لمبدأ مهم داخل الفكر الثقافي البشري: الفضاء الواقعي هو تمثيل أيقوني لسيمياء الكون، هو لغة يمكن أن يتم داخلها التعبير عن دلالات غير مكانية، في حين أن سيمياء الكون، بدورها، تحول العالم الواقعي للفضاء الذي نعيش ضمنه إلى تمثيل يناسب صورتها.

• هوامش ومراجع إضافية

(1) S.Ya. Lourié, *La maison dans la forêt*, VIII, Leningrad, 1932, V.Ya. Propp, *Racines historiques des contes populaires*, Leningrad, 1946, pp. 42-53,97-103, sur le symbolisme du foyer, voir G.Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Vyach, Ivanou, V.N. Toporov. *Systèmes de modélisation sémiotique de la linguistique slavone*, Moscou, 1965, pp. 168-175.

(2) Mikhail Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, traduit par C.ligny, Robert Laffont, Paris,1968.(les références des pages de cette édition son données en italiques).

(3) «تماما»، صاح كوروفييف. . رأيته بأم عيني. شيء لا يصدق. بانغ ـ لم يعد هناك رأس، سكرينش، ذهبت، الساق اليسرى، سكرينش، انتهت، الساق اليمنى!» 226.

(4) في مسكن عائلة التوربين، في رواية بولكاكوف: **الحرس الأبيض**، كان هناك «مصباح من البرونز يرمي بظلاله، العجيب من الرفوف، كان يعبق برائحة شوكولاطة غريبة من الطراز القديم مصورة من لدن ناتاشا روستوف وبنت الرائد نهاية المسكن تعلن بواسطة حريق «بنت الرائد في الفرن».

(5) انظر، **الحرس الأبيض**، «خلال سنوات كثيرة خلت، قبل موت [الأم]، فرن قاعة الأكل المبلط يسخن ويغذي الصغيرة إلينا، ألكساي الذي كان مسنا والصغير نيكولكا» الفرن هو رمز البيت، من حماته، ألوهيته الحافظة له. البريق الجهنمي للفحم في الشقة يعد مقابلا له؛ قارنوا التناقض بين بريق الشمعدانات من خلال نوافذ البيت والضوء الكهربائي للا ـ بيت.

(6) **الحرس الأبيض**.

(7) قوة نهضة المسرح هي صورة ـ عاكسة تناظرية للدائرة المدمرة المعجزة عند وولاند: «مسكن من حجم حبة جلبان يكبر إلى حد بلوغ حجم علبة عود ثقاب. فجأة، وبدون ضجيج، يطير سقفه»(296) هنا مسكن حقيقي يتقلص إلى أبعاد علبة عود ثقاب ويفقد حقيقته، في حين أنه في **الرواية المسرحية**، العلبة تبلغ أبعاد مسكن ويصبح حقيقيا.

(٤)
رمزية سان بترسبورغ[(1)]*

تأخذ المدينة موقعا مهما داخل النسق الرمزي لثقافة ما. رمزية المدينة يمكن أن تقسم إلى منطقتين مركزيتين: منطقة المدينة مثل فضاء رمزي ومنطقة المدينة مثل اسم رمزي. هذا المظهر الأخير حلل سابقا من طرف الكاتب صحبة ب ـ أ ـ أوسبنسكي[(1)] وسوف لن يتم تناوله هنا.

سبيلان يسمحان لمدينة ما، يتم اعتبارها مثل فضاء خاص،

---

(1)* سان بترسبورغ، مدينة تقع شمال ـ غرب روسيا قرب دلتا النيفا. أسسها القيصر بيار الأكبر سنة 1703، حيث كان يرغب في فتح نافذة على أوربا. كانت عاصمة للامبراطورية الروسية من القرن 18 إلى القرن العشرين، قبل أن تصبح موسكو عاصمة بعد ثورة 1917.

ـ تغير اسم المدينة ثلاث مرات لأسباب سياسية خلال القرن 20:

ـ تغير الإسم من سان بترسبورغ، الذي اعتبر ألمانيا، إلى بيتروكراد سنة 1914. سنة 1924، وبعد موت لينين، سميت بلينينغراد. سنة 1991، وبعد تفكيك الاتحاد السوفياتي، مكن استفتاء شعبي المدينة من العودة إلى تسميتها الأصلية: سان بترسبورغ.

أن تدخل في علاقة مع المجال الذي يحيط بها: المدينة يمكن أن تكون متماثلة مع الدولة لكنها تجسدها أيضاً، **تكون هي**، بمعنى مثالي (روما، المدينة هي أيضاً روما، العالم)؛ لكنها يجب أن تكون أيضاً مناقضة للعالم المجاور. إيربيس وأوربيس تيراروم يمكن أن ينظر إليهم مثل عناصر متنافسة.

في هذه العلاقة بالعالم المجاور، مدينة ما يمكن أن تكون مشابهة لكنيسة واقعة في قلب مدينة؛ بتعبير آخر، النموذج المؤمثل يجد نفسه قائما في مركز الأرض. أو بالأحرى، كيفما كان المكان الذي تقع فيه، **تعتبر** المدينة مثل المركز. القدس، روما، موسكو، تم **التعامل** معها كلها بصفتها مراكز لعالمها. بصفتها تجسيدا مثاليا لبلدها، تعد المدينة، بشكل متزامن، تمثيلا للمدينة السماوية ومكانا مقدسا.

غير أن مدينة ما يمكن أيضاً، أن تقع خارج المركز، مقارنة مع مجالها، بعيدا عن حدودها الخاصة بها. هكذا فإن سفياتوسلاف[(1)*]، مثلا، قد نقل عاصمته إلى برياسلافاتس على نهر الدانوب، وشارلمان[(2)*] نقل عاصمته إلى إيكس لاشبال[(2)] [(3)*].

في هاتين الحالتين، العملية كانت لها دلالة سياسية مباشرة

---

(1)* سفيا توسلاف الأول (942 ـ 972) أحد حكام روسيا الكييفية.

(2)* شارلمان، شارل الأول، أو شارل الأكبر (742 ـ 814) أصبح ملك الإفرنج (768 ـ 814)، ثم عن طريق الغزو، ملك اللومباردنيين 774 ـ 814) وامبراطور أوربا الغربية دخل في حروب طويلة ضد الساكسون فهزمهم وأخضعهم (772 ـ 804).

(3)* مدينة ألمانية توجد بإقليم الريناني. تتميز بالقلعة التي شيدها شارلمان سنة 814.

وكانت تكون الدليل على النوايا العدائية للآمر بها، الذي كان يريد الحصول على أراض جديدة تصبح عاصمتها الجديدة هي المركز. غير أن مظهرا سيميوطيقيا يعد أيضاً ظاهرا في هذا النوع من الأفعال. السنن الوجودي أصبح مشغلا: ما يوجد سلفا يتم الإعلان عنه بصفته غير موجود، وما كان على وشك الظهور، يتم الإعلان عنه بصفته الشيء الوحيد الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار. هكذا، حين أعلن سفيا توسلاف أن برياسلافاتس على نهر الدانوب كانت في مركز أراضيه، كان يحيل على دولة قادمة، في حين أن كييف التي توجد حقيقة تم الإعلان عنها بأنها غير موجودة[3]. نسق إسناد القيم يجد نفسه من هنا مشغلا بقوة: ما كان يوجد في الحاضر وكان «لنا»، يلفي نفسه خاضعا لتقويم سلبي، في حين أن ما كان قادما وينتمي «للآخرين» كان تثمينه قويا. يمكن بصفة عامة أن نلاحظ أن البنيات «المشتركة المركز» تنزع نحو الانغلاق على نفسها، نحو الانفصال عن محيطها الذي يعتبر معاديا، في حين أن البنيات المختلفة عن المركز تنزع نحو الانفتاح ونحو الاتصال بثقافات أخرى.

الوضعية التركيزية للمدينة داخل الفضاء السيميوطيقي تعد مقترنة بانتظام مع صورة المدينة الواقعة على تل (أو على تلال). هذه المدينة هي الوسيط بين الأرض والسماء، النقطة المرجعية بالنسبة للأساطير التي لها علاقة بالأصول (وقد لعبت الآلهة في ذلك، دوما، دورا تأسيسيا)، إنها تعرف بداية، ولكنها لا تعرف نهاية ـ إنها المدينة الخالدة، **روما الخالدة.**

المدينة المختلفة عن المركز تقع «بمحاذاة» الفضاء الثقافي: على شاطئ البحر، على مصب نهر. الأطروحة ـ النقيض التي يتم إعمالها في هذه الحالة ليست أطروحة: أرض/ سماء ولكن أطروحة الطبيعي/ في مواجهة/ الاصطناعي. هذه المدينة شيدت بصفتها تحديا في وجه الطبيعة وتصارع ضد هذه الأخيرة؛ النتيجة هي أنها تُؤول إما بصفتها انتصارا للعقل على العناصر وإما بصفتها تحريفا للنظام الطبيعي. الأساطير الأخروية تتكثف حول المدينة؛ تنبؤات الخراب، تنبؤات الهدم، وانتصار العناصر يمثل جزءا من ميتولوجيا المدينة. الطوفان سيحدث، أو أن المدينة سيبتلعها البحر. باتارا تنبأ هكذا بأن القسطنطينية[1]* («روما غير ـ الخالدة») ستعرف نفس المآل.

هذا الفرع من الخرافة الأخروية تم الحفاظ عليه داخل الميتولوجيا البترسبورجوازية: تيمة الطوفان تم تعزيزها بواسطة فيضانات دورية وأفضت إلى ميلاد عدد كبير من الآثار الأدبية[4]، وهناك جزئية، قمة عمود الإسكندر[2]* أو سهم قلعة بيارو

(1)* القسطنطينية أو الاسم القديم للمدينة التركية: اسطنبول. كانت تسمى: بيزونس إلى أن سميت القسطنطينية باسم قسطنطين الأول وهو امبراطور روماني، وأصبحت مدينته مسيحية إلى أن فتحها العثمانيون سنة 1453، وسموها اسطنبول.

(2)* عمود الإسكندر: عمود شيد منذ 1834، تمجيدا لروسيا وللإسكندر الأول بعد انتصاره على نابليون (1812). وهو متوج في القمة بيد مرفوعة إلى السماء، وباليد الأخرى صليب.

الإسكندر الأول ازداد ببترسبورغ سنة 1777، توفي سنة 1825، صادف ملكه حكم نابليون الذي حاربه وانتصر عليه سنة 1812.

بول[1]*، المنبعثة من فوق والتي تستعمل بصفتها فضاءات لغطس البواخر ـ يدفع بنا إلى التأكيد على أن أسطورة القسطنطينية شكلت موضوع نقل مباشر إلى بيترسبورغ. ف.أ. سولوغيب كتب في مذكراته:

لورمونتوف(. . .) كان يحب أن يرسم بالريشة أو بالفرشاة رسوما للبحر الهائج، ومنه كان ينبثق الطرف الأقصى من صومعة الإسكندر، والملاك على قمتها. هذه اللوحات تعكس تخيله المرضي وتعطشه للكوارث[5].

أنظر أيضاً، «المدينة البحرية»، قصيدة لـ دمتريف، القصة المعنونة: **ابتسامة الميت**، أخذت من **ليالي روسيا** ل ب ف، أودويفسكي[2]*، وعدد آخر من الكتب.

فكرة المدينة الملعونة تتضمن صراعا أبديا بين العناصر والثقافة، وفي الميتولوجيا البترسبورجوازية هذا الصراع يتحقق على شكل أطروحة نقيض بين الماء والحجر. حجر بترسبورغ ليس «طبيعيا» ولا «متوحشا» (خام)، لا يشمل صخورا أصلية متموضعة في مكانها الحقيقي، ولكنها، نقلت، بشكل خاص، ثلثت، وتم الاشتغال بها، «أنسنت»، وتم تثقيفها. حجر بترسبورغ يُعد فنا، وليس ظاهرة طبيعية. هكذا، فإن الحجر، الصخر، الشاطئ ليست

---

(1)* بياروبول: يتعلق الأمر بقلعة سان بترسبورغ التي شيدها الإسكندر الأكبر سنة 1703 على جزيرة صغيرة تدعى زياشي. تحتوي على بنايات عديدة»، من بينها كاتدرائية بياربول، التي دفن فيها كل القياصرة منذ بيار الأكبر.

(2)* كاتب روسي.

عناصر موسومة، في الميتولوجيا البترسبورجوازية، بخصائصها الطبيعية مثل اللاحركية، الثبات، القدرة على تحمل البرد والماء، ولكن بخاصية ضد ـ طبيعية: الحركية[6]. ولكن الحافز الذي يرمي إلى تحريك ما يعد ثابتا لا يمثل سوى جزء من اللوحة الوصفية لعالم منحرف يَطفو فيه الحجر فوق الماء.

الدلائلية الطبيعية للحجر وللصخر يعبر عنها مثلا داخل قصيدة تيوتشيف[1]* **«البحر والصخرة»**.

ولكنها هادئة وفخورة

في مأمن من هيجان الأمواج،

بدون حركة،

لها عمر يوازي عمر الكون. [أنا من أقوم بالتشديد، ي.ل.]

تظلين واقفة، أنت، عملاقتنا![7]

في رمزية هذه القصيدة، الصخرة تمثل روسيا، إنها تمثل بالنسبة لتيوتشيف، نقيضا أكثر منها مرادفا لبترسبورغ.

حجر بترسبورغ، في مقابل ذلك، حجر فوق الماء، فوق مستنقع، حجر بدون حامل، ليس له عمر «يوازي عمر الكون»، ولكنه موضوع هنا من لدن الآدميين. في «لوحة بترسبورغ»، الماء والحجر يبادلان أمكنتهما: الماء يعد خالدا، يوجد قبل

---

(1)* فيودور ايفانوفيتش (1803 ـ 1873) من أكبر شعراء روسيا، ديبلوماسي كتب حوالي 400 قصيدة شعرية. تناول في شعره تيمات: الطبيعة، الشرط الإنساني، كما طبعت شعره خلال سنوات (1860 ـ 1870) بعض الملامح السياسية.

الحجر ويغزو هذا الأخير، في حين أن الحجر يعد زمنيا مؤقتا. يمكن للماء أن يهدمه. في «ليالي روسيا» لأودويفسكي، التي يصف فيها الكاتب خراب بترسبورغ. .

الآن الجدران تترجرج، نافذة تنفجر، ثم أخرى، الماء ينسكب من بينهما، يملأ الغرفة. . . فجأة ينهار الجدار بقوة، السقف ينهد، والأمواج تجرف النعش، وكل ما يوجد في الغرفة فوق البحر اللانهائي»[8].

تيمة «العالم رأسا على عقب»، التي تشمل نموذج المدينة المهدمة، كانت منتشرة بشكل واسع في الثقافة الأوربية للقرن السادس عشر[9]. تستجيب لتأويلين. العالم رأسا على عقب يمثل في التقليد الباروكي[1]*، الذي يشبه التقليد الفولكلوري للكرنفال (أنظر بخصوص هذا الموضوع الأفكار العميقة عند باختين والتي انتشرت بشكل واسع من لدن تابعيه)، سواء تعلق الأمر بايتوبيا، أو ببلاد كو كان[10] [2]*، أو «العالم معكوسا» للنشيد المشهور لسيماروكوف[3]*. أو أيضاً

(1)* الباروكي: الطراز الذي ظهر بروما (إيطاليا)، ثم البندقية وفلورنسا خلال القرنين 16و 17، وانتشر في كل أوربا. هم مجالات متعددة: النحت، الرسم، الأدب والعمارة والموسيقى. خصائصه الأساسية: المبالغة في الحركة الاهتمام بالتفاصيل، التوتر.

(2)* بلاد الكوكان: أسطورة في المتخيل الأوربي، تحيل على نوع من الجنة فوق الأرض، هي بقعة تنعم بسخاء كبير على ساكنيها وضيوفها.

(3)* هو ألكسندر بيتر وفيتش سيما روكوف، (1717 ـ 1777) الشاعر والكاتب المسرحي الروسي.

يتسم بالسمات المخيفة لعالم بروكل[1]* أو بوش[2]*.

على الرغم من ذلك، فإن بترسبورغ كانت أيضاً مطابقة لروما[11]، ونحو بداية القرن19، هذه الفكرة عرفت انتشارا واسعا. وكما كتب ذلك بافل لفوف سنة 1804: «لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التلذذ بعظمة وقوة روما الجديدة!»[12]. غير أن هذه الرؤية لبترسبورغ تتضمن مبدأين أوليين: مبدأ «روما الخالدة» ومبدأ «روما غير ـ الخالدة»، اللعينة» (القسطنطينية)، تَراكَبا لتشكيل صورة بترسبورغ بصفتها خالدة ولعينة في ذات الوقت.

ولأنها كانت خاضعة لهذا الإدراك المزدوج، فإن بترسبورغ كان يمكن أن تعالج مثل «جنة»، المدينة الطوباوية، المثالية للمستقبل، بصفتها تجسيدا للعقل، أو مثل المهزلة الكبرى للمسيح الدجال. هذان التصوران شكلا أمثلاتٍ متطرفةَ محددة على قطبين متعارضين. القراءة المزدوجة لأسطورة بترسبورغ يمكن أن تجسد من خلال المثال الآتي: في التقليد الباروكي، الثعبان المسحوق بواسطة حوافر فرس فارس، تمثال بيار الأكبر الذي نحت من لدن فالكوني، هو استعارة للرغبة، للعداء

---

(1)* الرسام بيار بروكل (1525 ـ 1569) أنهى حياته ببروكسيل (بلجيكا) اهتم برسم المدن والفلاحين والطبيعة.

(2)* جيروم بوش (1453 ـ 1516) رسام هولندي من أصول ألمانية، كان متأثرا بالصوفية، الشيء الذي انعكس على إبداعاته التي كانت مزيجا من أشكال التعبير: الساخر والأخلاقي والمدنس. . .

وللحواجز المقامة في طريق القيصر من لدن أعدائه في الداخل. ولكن في سياق النبوءات المعلنة من خلال باتارا، المعروفة جدا خلال تلك المرحلة، من طرف الجمهور الروسي، فإن الأفعى تؤشر على موقف المسيح الدجال[13]. في سياق هذا التأويل الفرس، الفارس والأفعى ليسا بمعاكسين متباثلين، ولكنهم يأتلفون لتكوين علامة نهاية العالم: الأفعى ليست، إذن، رمزا ثانويا ولكنها تمثل الصورة المركزية للمجموعة. لهذه الأسباب، فإن التقليد الثقافي منح للأفعى عند فالكوني تأويلا لم يخطر ببال النحات.

إن المدينة المثالية، الاصطناعية، الأوطوبيا العقلانية المحققة، يجب بالتحديد، أن تكون خالية من الماضي التاريخي، لأن عقلانية «الدولة النظامية» تتضمن نفيا للبنيات المصنوعة بواسطة التاريخ. هكذا، هل نعتبر أن المدينة قد بنيت على موقع بكر، كل قديم فيه ـ إذا ما كان قد وجد هذا في مكان معين ـ آل إلى الدمار. إن فكرة تأسيس مدينة مثالية مكان التفير[(1)*] التاريخية، رأت النور، خلال ملك كاترين الكبرى[(2)*]، بعدما أن دمرت المدينة القديمة بواسطة النار عام 1763. لقد كانت

---

(1)* تفير، مدينة روسية، تقع على نهر الفولكا. شيدت سنة 1182. كانت إمارة قوية، خلال القرن الرابع عشر، خاضت صراعا قويا ضد إمارة موسكو. دمرت المدينة سنة 1763 نتيجة حريق. أعيد بناؤها وفق الطراز النيوكلاسيكي من طرف الإمبراطورة كاترين الثانية.

(2)* كاترين الكبرى (1729 ـ 1796) امبراطورة روسيا (1762 ـ 1796) كانت قراءاتها السياسية قد تمحورت حول مكيافيل، فولتير ومونتيسكيو.

النار حدثا سعيدا من وجهة نظر تخطيط المدينة. غير أن التاريخ يعد شرطا ضروريا من أجل نسق سيميوطيقي إجرائي، والمدينة المنبعثة «فجأة» من ظاهر اليد لخالق، بدون ماض تاريخي، تكون خاضعة لتصميم موحد، وهو مبدئيا، غير قابل للتحقيق.

تعد المدينة آلية سيميائية مركبة، مولدا للثقافة، ولكنها لا تقوم بهذه الوظيفة إلا في الحالة التي تمثل فيها بوثقة لنصوص وأسنن مختلفة وغير متجانسة، منتمية لكل أنواع اللغات والمستويات. التعدد الصوتي السيميائي الضروري لكل مدينة هو ما يجعل هذه الأخيرة أكثر انتاجية من وجهة نظر التصادمات السيميوطيقية. المدينة، باعتبارها فضاء تتواجه فيه أسنن ونصوص وطنية، اجتماعية وأسلوبية، الواحد في علاقته بالآخر، تعد فضاء للتهجين، لإعادة التسنين، للترجمات السيميوطيقية، كل ما يجعل منها مولدا قويا لأخبار جديدة. هذه المواجهات مثلا تحدث بصفة دياكرونية كما تقع أيضاً بصفة سانكرونية: المجموعات المعمارية، الطقوس والاحتفالات، تصميم المدينة نفسه، أسماء أزقتها، وآلاف رفات العصور المكتملة تفعل بصفتها مجموعة من البرامج المسننة التي تجدد باستمرار نصوص الماضي. إن المدينة آلية تعيد خلق ماضيها باستمرار[14]؛ هذا الماضي يمكن، إذن، أن يتجاور سانكرونيا، مع الحاضر. بهذا المعنى، فإن المدينة، كما هو الأمر بالنسبة للثقافة، تعد آلية تتحدى الزمن.

المدينة العقلانية الطوباوية لم يكن لها أي واحد من هذه

الاحتياطات السيميائية. غير أن غياب التاريخ نفسه أفضى إلى ميلاد موجة كبيرة لبناء الأساطير، التي بدون أدنى شك، ستثير فزع رجال الأنوار في القرن الثامن عشر. الأسطورة تملأ الفراغ السيميوطيقي وهكذا تظهر المدينة الاصطناعية في غاية التكوين الأسطوري.

سان بترسبورغ تعد جد نمطية من هذا الجانب: تاريخ المدينة لا ينفصل عن «الميتولوجيا»، ولا نستعمل مصطلح «الميتولوجيا» بمعنى استعاري. حتى قبل أن يجعل كبار كتاب الأدب الروسي خلال القرن التاسع عشر، من بوشيكن وكوكول إلى دوستويفسكي، من الميتولوجيا البترسبورجوازية، ظاهرة ملازمة للثقافة الوطنية، التاريخ الحقيقي لبترسبورغ كان قد امتص عددا كبيرا من العناصر الميتولوجية. إذا كنا نعتبر، بعيدا عن التاريخ الرسمي البيرواقراطي الذي تعكسه الإحصائيات الرسمية، الحياة التي كانت تحياها غالبية السكان، نستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نفاجأ بالكمية الكبيرة من الإشاعات والحكايات الشفوية المرتبطة بأحداث غير مألوفة، نمط خاص من الفولكلور الحضاري الذي لعب دورا هاما في حياة «تدمر الشمال» منذ تاريخ تأسيسها. **المستشارية الخاصة** كانت الأولى التي جمعت هذا الفولكلور. في السنوات (1833 ـ 1835) بوشكين كانت له النية الواضحة بأن يعمل من صحيفته نوعا من السجل الوثائقي لإشاعات المدينة؛ كان ديلفيك مواظبا على جمع «الحكايات المرعبة»، وديروليوبوف انتج تفسيرا نظريا للإبداع الشفوي الشعبي في جريدة طلابية بعنوان «إشاعات».

سمة خاصة لهذه «الميتولوجيا البترسبورجوازية» هي الوعي الذي كان لها بغرابتها الخاصة، والخاصية التي كانت تفترض ملاحظا خارجيا، ليس من بترسبورغ، يمكن أن يتعلق الأمر «برؤية انطلاقا من أوربا» أو «برؤية انطلاقا من روسيا» أي «انطلاقا من موسكو». سمتها الثابتة كانت هي أن تعود إلى أحد معين من الخارج. توجد على الرغم من ذلك أمثلة من وجهة نظر مقابلة، حول أوربا أو روسيا (أي موسكو)، «انطلاقا من بترسبورغ». بترسبورغ يمكن أن تعتبر مثل «آسيا في أوربا»، أو «أوربا في روسيا». هاتان المقاربتان تشيران إلى أي درجة كانت الثقافة البترسبورجوازية اصطناعية وغير عضوية.

الوعي بخاصيتها «الاصطناعية» يمثل جزءا لا يجزأ من **التقويم الذاتي** لثقافتها من لدن بترسبورغ وهذا على الرغم من أن هذا الوعي اندثر لاحقا ليتصل بأنماط أفكار أخرى. من هنا تأتي صفة ما فوق الطبيعة والمسرحة التي يمهد بها دوما «لصورة العالم» البترسبورجوازية. كان من الممكن أن نتصور أن التقليد الوسيطي المرتبط بالرؤى والتنبؤات سيمثل جزءا من التقليد الموسكوفيتي أكثر منه من التقليد البترسبورجوازي، «العقلاني» و«الأوربي»[15]. ولكن، فقط في بترسبورغ تورق هذه التيارات. ما فوق الطبيعي يظهر بوضوح في الأسطورة المؤسلبة حول تأسيس المدينة التي يضعها أودويفسكي في فم فينيقي قديم:

بدأوا بناء المدينة، ولكن في كل مرة يضعون حجرا، يبتلعه المستنقع، يرصون حجرا على حجر، صخرة على صخرة،

عمودا على عمود، غير أن المستنقع يتبلعهم وعلى السطح لم يكن سوى الطمي. أثناء هذا الوقت كان القيصر يشيد مَركبا، ثم أتى زائرا: رأى أن مدينته لا تنهض أبدا من الأرض. «لا تعرفون فعل أي شيء»، يقول لشعبه، وعلى إيقاع هذه الكلمات، بدأ يرفع الصخرة بعد الصخرة، ويقوم بتجميعها في الأجواء. بهذه الطريقة بني المدينة برمتها وبعد ذلك وضعها أرضا[16].

هذا التاريخ لا ينتمي، بطبيعة الحال، إلى الفولكلور الفينيقي؛ يتعلق الأمر باستيهام حول بترسبورغ كان ذائعا في وسط الكتاب الذين كانوا قريبين من بوشيكن خلال سنوات 1830 : أودويفسكي كان من بينهم. المدينة التي كانت بدون أسس كانت ترفرف في الأجواء ـ هذه هي بترسبورغ بصفتها فضاء ما فوق طبيعيا واستيهاميا. تحليل معمق لمادة هذه الفترة يظهر أنه في الثلث الأول للقرن التاسع عشر، هناك نوع شفوي كان يورق في الصالونات البترسبورجوازية، والذي أثر، بدون أدنى شك، على الأدب، رغم أنه إلى حدود اليوم لم يدرس بالشكل الكافي، بل لم يؤخذ بعين الاعتبار. يتعلق الأمر بقصص مفزعة واستيهامية مطبوعة «بلون بترسبورجوازي محلي». جذور هذا النوع يجب أن يتم البحث عنها في القرن الثامن عشر. القصة المروية بواسطة الدوق الكبير بفال بتروفيتش[1]* يوم10 يونيو178 2 ببروكسيل، مثلا، والتي أنجزت حولها ملاحظات بواسطة

---

(1)* بفال بتروفيتش (1754 ـ 1801). امبراطور روسيا ما بين 1796 و1801.

البارونة أو بركيرش[1]*، تنتمي بدون أدنى جدل إلى هذا النوع. نجد فيها سلفا الخصائص المتواضع عليها لهذا النوع[17]: التأكيد على صدقية الحدث، ظهور شبح بيار الأكبر، تنبؤات تراجيدية، وختاما، إحالة على فارس البرونز بصفته مؤشرا على الفضاء البترسبورجوازي (النصب التذكاري الحقيقي لم يكن قد تأسس بعد، في الوقت الذي كان فيه شبح بيار الأكبر يقود الإمبراطور المقبل بول الأول إلى ساحة مجلس الشيوخ ويختفي بعدما أن وعد بالعودة ليجده من جديد في هذا المكان).

قصة أخرى نمطية لهذا النوع، وهي قصة أ.ج. لوفاشيفا حول شبح دولفيك. إكاترينا كافريلوفنا لوفاشيفا كانت ابنة عم الدجنبري[2]* ياكوشكين، وهي صديقة لبوشكين وأورلوف، حامي هيرزن في المنفى. شادييف كانت تسكن لديها في الزنقة نوفايا باسمانيا. كانت قريبة خاصة من دلفيك، الذي تزوج حفيده فيما بعد ابنتها إميلي. تحكي أن زوجها ن، ف، لوفاشيف، قد أمضى مع دلفيك اتفاقا يصفه بالطريقة الآتية:

كان دلفيك يحب الكلام عن مرحلة ما بعد الحياة، عن علاقته بهذه الحياة، عن الوعود المقدمة من لدن حي لفرد والتي تم الوفاء بها بعد موته؛ في يوم من الأيام، وبهدف إضاءة هذا

(1)* مذكرات البارونة أوبركيرش حول حاشية لويس السادس عشر.

(2)* يأخذون إسمهم من المحاولة الإنقلابية التي نظموها بسان بترسبورغ يوم 14 دجنبر 1825، من أجل الحصول على دستور لتحديث النظام السياسي، مستلهمين في ذلك الأفكار التي تروج في الغرب.

الموضوع بالنسبة له نفسه وتمحيص الحكايات التي سمعها وقرأها، جعلني أتخذ على نفسي وعدا، ووعدني بدوره، بأن الواحد منا، الذي سيكون أول من يموت، سيظهر بالنسبة للذي يظل على قيد الحياة. حينما قطعنا على نفسنا هذا الوعد، لم يكن هناك قسم، ولا هناك ختم بدمنا، لم يكن هناك احتفال، لا شيء... كان يتعلق الأمر بمحادثة عادية، بدردشة صالون[18].

نسيت المحادثة. بعد سبع سنوات من هذا التاريخ، توفي دلفيك وحسب لوفاشيف، سنة بالضبط بعد موته، على الساعة الثانية عشرة ليلا، يظهر، بصمت، داخل مكتب لوفاشيف، يجلس على أريكة، وبدون أن ينطق بكلمة، يختفي.

هذه القصة تعد مثالا مفيدا «لفولكلور الصالون» البترسبورجوازي وعلاقته بدلفيك ليست عرضية. دلفيك[1]* يغذي القصة الشفوية للأطياف على الطريقة البترسبورجوازية». **دار مهجورة على جزيرة فاسيلفسكي** لبوشكين و(تيتوف) تعكس أجواء دائرة دلفيك. تيتوف يحكي أنها نشرت في «ورود الشمال» تحت تأكيد دلفيك»[19].

كوكول ودوستويفسكي أسسا «ميتولوجيتهما البترسبورجوازية» على التقليد الشفوي للمدينة، كما قاما بتقعيدها وفي نفس الوقت

---

(1)* دلفيك أنطون انطنوفيتش (1798 ـ 1831). درس بثانوية تسارسكوي صحبة بوشكين. تفتقت طاقاته الشعرية مبكرا. شارك في صالونات بترسبورغ الأدبية صحبة بوشكين، أدويفسكي فنيفيتنوف ميكيويكس. نشر «ورود الشمال».

بالنسبة الطرفة الشفوية، التي ارتقت إلى مستوى الأدب الكبير.

كل هذه الكتلة من النصوص التي تنتمي»للأب الشفاهي» لسنوات 1820 ـ 1830، جعلت من بترسبورغ فضاء تشكل فيه عناصر الغرابة والعجائبي القاعدة العامة. الحكاية البترسبورجوازية تشبه حكايات نويل، مع فارق هو أن العجائبي الزمني يستبدل بنوع من الفانتاستيك المكاني.

خاصية أخرى لبترسبورغ هي تمسرحها. معمارية المدينة، الفريدة من نوعها بتماسك تجمعاتها الشاسعة التي لا يمكن أن تقسم إلى بنايات لمراحل مختلفة، كما هو الحال بالنسبة للمدن التي لها ماض تاريخي، تولد الانطباع بأننا أمام ديكور مسرحي. هذه الخاصية تثير انتباه الأجانب وسكان موسكو على السواء. وإذا كان هؤلاء يعتبرون المدينة «أوربية»، فإن الأوربيين، الذين اعتادوا التراكب الهندسي للطرز الرومانية والباروكية والكوتيك والكلاسيكية يظلون مندهشين من الجمالية الأصلية والغربية لهذه التجمعات الشاسعة. لقد لاحظ الماركيز كيستين بهذا الصدد:

إنني استغرب في كل خطوة أن أرى الغموض الذي توقفنا عن فعله بالنسبة لفنين مختلفين هما فن العمارة وفن الديكور. بيار الأكبر وتابعوه فهموا عاصمتهم بصفتها مسرحا[20].

مسرحة بترسبورغ تظهر أيضاً في حد فاصل مرسوم بوضوح بين «جانب خاص بالساحة» و«جانب خاص بالحديقة»، من خلال الوعي الثابت بحضور متفرج، وبطريقة رئيسية، تعويض الوجود بما «يشبه الوجود»: «المشاهد يوجد دائما هنا، ولكن

بالنسبة للمشاركين في الفعل المسرحي، فهو «كمن يوجد»، (ملاحظة وجوده تفضي إلى القطع مع قواعد اللعب). بنفس الطريقة «جانب الحديقة» لا يوجد من وجهة نظر الفضاء المشهدي. من «جانب الساحة»، وحده وجود المشهد يعد واقعيا، في حين أنه بدءا من»جانب الحديقة»، لا يعد الفضاء المشهدي سوى لعب وتواضع.

إن الشعور بأن مشاهدا كان حاضرا، بأن ملاحظا كان يجب أن لا يتم الإحساس به، كان شعورا يواكب كل الاحتفالات الطقوسية التي تملأ الحياة اليومية «للعاصمة العسكرية». الجندي، مثل الممثل، يوجد باستمرار في دائرة متفرجي الاستعراض، وأثناء تبادل مركز الحراسة، وأثناء كل احتفال آخر، ولكنه كان، في ذات الوقت، منفصلا بواسطة حائط يعد جانب واحد منه فقط شفافا: الجندي يمكن أن يرى ويمكن أن يوجد بالنسبة للملاحظين، غير أن هؤلاء لا يمكن أن يروا من لدنه ولا يوجدون. الإمبراطور لا يمثل استثناء في هذا الصدد. لقد كتب الماركيز دوكيستين[(1)*]:

كان يجب أن نمثل أمام الإمبراطور والإمبراطورة.

نرى أن الإمبراطور لا يمكن أن ينسى ولو لحظة واحدة من هو، ولا أيضاً الانتباه الثابت الذي يثيره، يتبخر بدون توقف، وهو ما ينتج عنه بأنه لا يكون أبدا طبيعيا، حتى وإن كان صادقا؛ وجهه له ثلاثة

(1)* أستولف لويس ليونور، ماركيز دوكيستين (1790 ـ 1857) كاتب فرنسي، اشتهر بكتابه: **رسائل من روسيا** (نشر سنة 1843).

انطباعات لا تعبر ولو واحدة من بينها عن الطيبوبة بكل بساطتها.

الانطباع الذي يبدو لي أكثر ألفة دائما هو الشدة. انطباع آخر، رغم ندرته، يوافق ربما، أكثر، أيضاً هذه الصورة الجميلة، إنه التبجيل، انطباع ثالث آخر هو الاحترام(. . .) إنها صورة قناع نضعه ونخلعه بطواعية (. .) أريد إذن أن أقول إن الإمبراطور يوجد دائما في دوره وأنه يقوم به مثل ممثل كبير(. .) غياب الحرية يرسم حتى على وجه عاهله: له أقنعة متعددة، ولا وجه له. هل تبحثون عن الإنسان؟ ستجدون دائما الإمبراطور[21].

الحاجة إلى الجمهور تجد معادلا سيميوطيقيا في الوضعية الجغرافية الخارجية للمدينة. بترسبورغ وهي مفتقرة لوجهة نظر حول نفسها يجب أن تبني دائما متفرجا. بهذا المعنى الأوربيون والسلافوفوليون[1]* لهم مسؤولية متساوية في بناء الثقافة

---

(1)* السلافوفوليون: تيار فكري واجتماعي وسياسي ظهر في روسيا مابين (1840 و1860) يتحدد وجودهم، تاريخيا، في صراعهم مع تيار التغريبيين. أصل الصراع هو «الرسالة الفلسفية» لبيتر لكوفيفيتش تشادايف التي ظهرت سنة 1836 في مجلة «تليسكوب». إن روسيا بالنسبة لشادايف، لم تسهم بكثير في حياة الأمم وهي ملزمة بانتهاج نهج الغرب. وقد انتشرت هذه الأفكار بين فئات المثقفين الشباب الذين كانوا يرون أن الغرب يحقق مبادئ الحرية والإنسانوية والتقدم.

يوجد في مواجهة هؤلاء السلافوفوليون من أمثال الإخوان كريفسكي، ويرون أنه يجب العودة إلى ماضي روسيا، تقاليدها وعاداتها وماضيها المجيد.

لقد كانوا منشغلين بمصير روسيا وخاصة مسألة القنانة، غير أنهم كانوا يختلفون في الرؤية. وقد بلغ الصراع أوجه في الصالونات الأدبية وعلى أعمدة المجلات مثل: حوليات الوطن بالنسبة للتغريبيين، والموسكوفيتي، بالنسبة للسلافوفوليين.

البترسبورجوازية. لقد كان نمطيا لقاء إنسان غربي لم يسبق له أبدا أن ذهب إلى الغرب، ولا يعرف أية لغة غربية ولم يسبق له أن اهتم بالغرب الحقيقي. تورجنيف[(1)*] وهو يتجول بباريس صحبة بلنسكي[(2)*] اندهش للامبالاة مرافقه بالحياة الفرنسية في كل مظاهرها.

أتذكر كيف رأى ساحة الكونكورد[(3)*] لأول مرة وقال لي: «هل حقا إنها إحدى أجمل الساحات في العالم؟» وحينما أجبته بالإيجاب، تعجب «إذن، الأمر عجيب، إني أعرفها الآن»، وما عدا أنه نطق، «باستا!»، بدأ في الحديث عن كوكول. كنت أحكي له بأنه في هذا المكان المحدد كان يقام الإعدام أثناء الثورة، وأنه هنا قطعت رأس لويس الرابع عشر. نظر حوله، قال: «آه!» وشرع يحدثني عن مشهد الإعدام في تراس بولبا»[(22)] [(4)*].

لم يكن الغرب بالنسبة «للغربي» سوى وجهة نظر مثالية وليس بواقع جغرافي وثقافي. غير أن وجهة نظر مثالية وليس بواقع جغرافي وثقافي. غير أن «وجهة النظر هاته» المبنية اصطناعيا كان لها واقع أعلى من واقع الحياة الواقعية التي كانت

---

(1)* إيفان سركيفيتش تورجنيف (1818 ـ 1883) كاتب روسي. عاش بسان بترسبورغ وبرلين ولندن وباريز، كان صديقا لكيستاف فلوبير وإميل زولا. من أعماله الأساسية؛ روايته: آباء وأبناء (1862).

(2)* فيساريون كريكور يفيتش بلينسكي (1811 ـ 1848) من أكبر نقاد روسيا خلال القرن التاسع عشر.

(3)* الساحة التي توجد عند قدم جادة الإليزي بباريس.

(4)* تراس بولبا: يتعلق الأمر برواية نيكولا كوكول الصادرة سنة 1835.

تحت نظره. سالتيكوف ـ شادران[1]*، تذكر بأنه خلال سنوات 1840، كان قد «رُبي» بواسطة مقالات بلينسكي، وبعد ذلك فإنه التفت طبيعيا نحو الغربيين: «وقد كتب:

في روسيا، مع ذلك ليس في روسيا كما في بترسبورغ، كنا لا نوجد إلا فعليا، أو كما كنا نقول في ذلك الوقت، لم تكن لنا سوى «صورة عن الحياة»(. . .) ولكن، روحيا، كنا نعيش في فرنسا»[23].

إن الصيغة «روحيا كنا نعيش في فرنسا» لا تُغيب، ولكنها ضمنيا تحيل على أن مواجهة الحياة الواقعية للغرب تَؤول إلى التراجيديا وتحول «الغربي» إلى نقد للغرب. السلافوفوليون من جهة أخرى، الذين، كما هو الأمر بالنسبة للإخوة كريفسكي[2]*، كانوا يدرسون بالخارج وكانوا يحضرون محاضرات شلينغ[3]* وهيجل، أو يوسمران، الذي لم يكن يعرف ولو كلمة بالروسية إلى حدود سن السابعة وكان يشغل أساتذة جامعيين لِيَدرسوا له هذه اللغة ـ كانوا ينجزون تمثلا تقلِيديا لروسيا القديمة، ليكونوا في وضع يسمح لهم بملاحظة العالم الواقعي، الحامل لسمة الأَوْرَبة، للحضارة البترينية المتأخرة.

---

(1)* ميكائيل سالتيكوف شيدران (1826 ـ 1889) فنان روسي ساخر.

(2)* الإخوة كريفسكي (إيفان وبيار) من أبرز ممثلي تيار السلافوفوليين، إلى جانب الإخوة أكساكوف (سيرج وكونستنتان).

(3)* فردريك فيلهالم جوزيف فون شلينغ (1775 ـ 1854) فيلسوف ألماني. تأثر بكانت وفيخته. عرف بتصوره في مجال فلسفة الطبيعة.

إن هذا التغاير الثابت بين واقع المشاهِد، وواقع المَشهد، الذي يكون فيه، كل واحد، من وجهة نظر الآخر، وهميا، هو الذي ينتج الأثر البترسبورجوازي للمسرحة. مظهر آخر لهذه المسرحة هو العلاقة بين الفضاء المشهدي والفضاء «جانب الحديقة». التنافر المكاني الموجود بين البعد نفسكي (وأيضاً كل الجزء البلاطي الخاص ببترسبورغ، مكان للاستعراض) وكولومنا، جزيرة فاسيليفسكي والنواحي المجاورة أيضاً، أُولت في الأدب بصفتها علاقة تبادل للاوجود. كل واحدة من المشاهد البترسبورجوازية كانت لها أسطورتها الخاصة، التي تنتشر بواسطة الحكايات، بواسطة الطرف والمقترنة بأماكن خاصة. كل واحد من هذه الشخصيات (نمطان لبترسبورغ) كانت له أزقته، مقاطعاته، فضاؤه. نجم عن هذا ظهور حبكات تدخل، فيها، هذه التجسيدات في علاقة بعضها بالبعض بواسطة ظروف غير مألوفة. قصة ترى النور بهذه الصيغة: في سنة 1844 أ.ب.لاشنيكوفا. (الذي كان يكتب تحت اسم مستعار هو أ. كمار ـ دوبانوف) نشر رواية ساخرة تحمل عنوان: **هروب في القوقاز.** آثار فضيحة. أ.ف. نكيتنكو(1)* سجل في مذكراته يوم 22 يونيو 1844: «وزير الحرب قرأ الرواية وأصابه الفزع. بلغ ذلك إلى ديبالت وقال: «هذا الكتاب، بقدر ما أنه خطير، بقدر ما أن كل كلمة يحتويها تعد حقيقية»[24].

---

(1)* أ.ف. نكيتنكو: أستاذ بجامعة سان بترسبورغ، يعرف بمذكراته..

كريلوف، المراقب الذي أجاز المؤلف، تم اتهامه. تبعا لذلك كان عليه أن يقول ما سيلي حول هذه المرحلة. من أجل أن نفهم هذا المحكي، يجب أن نحتفظ في الذهن بواقعة هي أن إشاعات تروج بخصوص قائد الدرك للمنطقة الثالثة: في مكتبه كان من المفترض أن يوجد كرسي يسقط الجالس فيه من منتصف جسمه داخل باب أرضي يمكث، داخله، جلادون مختبئون، وبدون أن يعرفوا ضحيتهم، يغتالونها. الإشاعة المتعلقة بهذا المكان السري للإعدام والتي كانت تروج بقوة خلال القرن الثامن عشر، بعلاقة مع شوسكوفسكي (أنظر مذكرات تورجنيف) ظهرت من جديد خلال حكم نيكولا الأول، ويظهر، من خلال الكونتة روستوبشين، أنها بلغت الروايات «الروسية» لألكسندر ديما. بيروكوف هو الذي يروي الحكاية:

كريلوف كان مراقبا، خلال هذه السنة، أجاز نشر رواية أثارت فضيحة كبيرة. منعت الرواية بواسطة مسؤول الرقابة وتم استدعاء كريلوف عند قائد درك بترسبورغ، أورلوف. . . وصل كريلوف إلى بترسبورغ في أشد حالة نفسية قلقة يمكن أن نتخيلها، قصد أولا ديبلت ثم ذهبا معا عند أورلوف. كان الجو رطبا، باردا والسماء ملبدة بالغيوم. باجتياز ساحة إسحاق غير بعيد عن النصب التذكاري لبيار الأكبر، ديبلت الذي كان مغلفا داخل معطفه ومنكمشا على نفسه داخل زاوية من العربة قال كما أنه يكلم نفسه، هذا ما نقله كريلوف «إذا كان هناك من يستحق الجلد، فهو بيار الأكبر، بسبب فكرته البليدة وهي بناء بترسبورغ

على مستنقع». سمعه كريلوف وقال لنفسه، من عمق دواخله» لقد أدركت لعبتك يا صديقي، تحاول أن تستدرجني للخطأ. سوف لن أجيب، حاول ديبلت مرة أخرى، وهو في الطريق، أن يبدأ محادثة، غير أن كريلوف ظل صامتا. . .

ثم وصلا عند أورلوف. استقبلا بشكل جيد. ديبلت، رجع أدراجه، وترك كريلوف وحيدا صحبة أورلوف. «استسمح السيد كريلوف»، قال قائد الدرك «على إزعاجك تقريبا بدون سبب. كن طيبا واجلس، ثم نتكلم بعد ذلك».

كريلوف ينقل أنه كان ميتا أكثر منه حيا، ويتساءل عما يجب فعله: لا يستطيع أن لا يجلس ما دام أنه دعي إلى ذلك، ولكنه إذا جلس في حضرة قائد الدرك، فإنه سيجلد. أخيراً، لم يكن لديه خيار، دعاه أورلوف مرة ثانية للجلوس وأشار للكرسي إلى جانبه. «هكذا إذن»، يقول كريلوف، «جلست بحذر شديد وبتؤدة على حافة الكرسي. توقف قلبي عن النبض. في كل لحظة، من الآن فصاعدا، يمكن للكرسي أن يغوص وتعرفون ما سيقع بعد ذلك. . . أورلوف بداهة لاحظ حالتي، ابتسم لي وطمأنني بأنه لا يوجد هناك ما يجب الخوف منه[25].

قصة كريلوف تحتوي على عدد من العناصر المفيدة. من جهة أولى، من حيث أنها رويت من لدن شخص عاش الحدث، إنها منظمة بشكل متماسك، وعلى وشك أن تصبح طرفة بترسبورجوازية. النقطة الحساسة في الحكاية، وهي أن خادما مدنيا يكون على قدم المساواة مع بيار الأكبر، وأن المقاطعة

الثالثة يجب أن تختار أيا منهما سيتعرض للجلد (ملاحظة ديبلت، «أنه هو الذي يجب أن يجلد» تبرز أنه يوجد في وقت يجب أن يقوم فيه باختيار)؛ الاختيار الذي يقوم به، لا يعد في نهاية الأمر، مطلقا، في صالح «المؤسس القوي». يعد دالا أن السؤال قد طرح على ساحة مجلس الشيوخ، الساحة التقليدية لهذا النمط من الأفكار. زيادة على ذلك فإن الطقس القاضي بجلد النصب التذكاري، لا يعد إدانة بسيطة لبيار، ولكنه يعد فعلا سحريا من نمط باياني في مواجهة ألوهية تتعامل بطريقة غير «سليمة». من هذه الزاوية، فإن الطرف البترسبورجوازية، حول الهجومات المسيئة لتذكار بيار الأكبر تشكل، كما هو الأمر بالنسبة لكل إساءة، شكلا من أشكال العبادة (القصة المعروفة عن الكونتة تولستوي التي، بعد حادث فيضانات 1824، اتجهت بالخصوص إلى ساحة مجلس الشيوخ من أجل أن تخرج لسانها في وجه الإمبراطور).

«ميتولوجيا بترسبورغ» تطورت من خلال مستويات أخرى، أكثر عمقا هذه المرة، لسيميوطيقا المدينة. بترسبورغ اعتبرت مثل الميناء البحري لروسيا، أمستردام الروسية (التوازي مع فينيسيا كان أيضاً منتشرا). غير أنها كانت أيضاً «العاصمة العسكرية» والإقامة الامبريالية، محفل الدولة المركزي للبلاد، بل، كما أبرزنا في مجال آخر، روما الجديدة، بكل ما يتضمن ذلك، بالنسبة للطموحات الامبريالية. غير أن هذه الطبقات من الوظائف العملية والرمزية تتناقض الواحدة في علاقتها بالأخرى

وتظهر في غالب الأحيان، غير متوافقة. لقد شيدت بترسبورغ من أجل أن تحل محل نوفكورود، التي دمرها ايفان الأول، ومن أجل إعادة إقامة التوازن الثقافي التقليدي لروسيا القديمة، ألا وهو وجود مركزين تاريخيين إضافة إلى علاقات مع أوروبا الغربية. هذه المدينة كانت في ذات الوقت مركزا اقتصاديا وفضاء تتعايش داخله لغات ثقافية مختلفة. التعدد السيميوطيقي هو القانون بالنسبة لهذا النوع من المدن. غير أن مثال «المدينة العسكرية» وبشكل متواقت، كان يفرض وحدة الشكل وتطابقا صارما مع نسق سيميوطيقي موحد. كل تحريف لهذا المعيار كان يشكل من هذه الزاوية قطيعة خطيرة مع النظام القائم. لنسجل أن النمط الأول للمدينة ينزع دائما نحو «اللا ـ تصحيح» ونحو التناقضات مثل التي نجدها داخل نص أدبي، في حين أن النمط الثاني للمدينة ينزع نحو «التصحيح»المعياري للغة الواصفة. من غير الاعتباطي أن المثال الفلسفي للمدينة، الذي كان واحدا من الأسنن البترسبورجوازية في القرن الثامن عشر، كان مكيفا بشكل جيد مع بترسبورغ «العسكرية» و«البيروقراطية»، ولم يكن أبدا مكيفا مع بترسبورغ الثقافية الأدبية والتجارية.

الصراع بين بترسبورغ النص الأدبي وبترسبورغ اللغة الواصفة يملأ التاريخ السيميوطيقي الكلي للمدينة. نموذج مثالي يصارع ضد تجسيده داخل الواقع. بدون شك كيستين كان يعتبر بترسبورغ مثل مخيم عسكري تأخذ فيه القصور مكان الخيام.

غير أن مقاومة قوية وملحة كانت تقف في وجه هذه النزعة؛ الحياة نفسها كانت تملأ المدينة: طبقة النبلاء في مساكنها الحضرية التي تتمظهر فيها حياة مستقلة، خاصة، ثقافية، و**الانتلجنسيا** بتقليدها الثقافي الأصيل الذي تغوص جذوره في الحياة الإكلرجية. إن نقل مقر الحكومة إلى بترسبورغ، تحول لم يكن البتة ضروريا من أجل أن تقوم أمستردام الروسية بدورها، كانت له نتيجة هي إذكاء التناقضات. بصفتها عاصمة، مركزا رمزيا لروسيا، روما الجديدة، كان يجب أن تكون بترسبورغ شعارا لبلدها، تعبيرا عن هذا البلد، ولكن بصفتها مقرا للحكومة (الذي كان نوعا من اللا ـ مسكن) أصبحت الأطروحة ـ النقيض لروسيا. التفاعل المركب بين «ما لنا» و«ما لهم» في سيميوطيقا بترسبورغ طبع ببصمته التقييم الذاتي لكل ثقافة هذه المرحلة.

«بفعل تأثير أي سحر أسود أصبحنا غرباء، في علاقة بعضنا بالبعض»[26].

كتب كريبودوف، وهو يثير بهذا واحدا من بين الأسئلة الأكثر أهمية للمرحلة.

وخلال تطورها التاريخي، ابتعدت بترسبورغ دوما أكثر عن مثالها الواعي بصفتها «عاصمة عقلانية» «للدولة المنظمة»، مدينة منظمة بمبادئ ومحرومة من التاريخ. لقد وضعت تاريخها الخاص، حصلت على بنية طبولوجية وثقافية مركبة، معززة بالعدد الكبير من الطبقات والجنسيات التي كانت تعيش هناك.

أصبحت الحياة فيها، بسرعة، أكثر تعقيدا. تنوعها كان يرعب بول الأول. توقفت المدينة عن أن تكون جزيرة داخل الإمبراطورية، وكان واجبا على بول أن يخلق جزيرة ببترسبورغ. بطريقة مماثلة ماريا فيدوروفنا أجهدت نفسها على أن تحمل إلى بافلوفسك شيئا قليلا من حميمية مونتبليار. حوالي سنة 1830. أصبحت بترسبورغ مدينة للتناقضات الثقافية والسيميوطيقية، ومشكلة موئلا لحياة ثقافية ذات قوة استثنائية. العدد البسيط من النصوص، من الأسنن، من العلاقات، من الترابطات التي يظهر فيها، البعد نفسه لذاكرتها الثقافية المبنية، على طول برهة زمنية مختزلة من وجودها، تسمح لبترسبورغ أن تعتبر، مثل مدينة فريدة، فضاء فيه نماذج سيميوطيقية مجسدة داخل الواقع المعماري والجغرافي.

• هوامش ومراجع إضافية

(1) Yu. M. Lotman et B.A.Uspenski «Echos de la notion de Moscou, la troisième Rome dans l'idéologie de Pierre le Grand» *Sémiotique de la culture russe*, ed Ann Shukman, Ann arbor, 1984, pp. 53-67.

(2) حول المقارنة مع نقل العاصمة إلى بترسبورغ، أنظر:

Comparaison de Pierre le Grand, avec Charlemagne, traduit de l'allemand par Yakov lizogoub, St Pétersbourg,1809, p.70. et: E.F.Shmurlo *Pierre le Grand dans la littérature russe*, St Pétersbourg, 1889, p. 41.

(3) هكذا فإن سفياتوسلاف، حين نقل عاصمته إلى بلغاريا. أعلن بشكل مناقض: «مادام أن الأمر يتعلق بمركز الأراضي الخاصة بي، فإن كل الأشياء الجيدة ستصب فيها.

Collection complète des chroniques russes, vol, I, Moscou, 1962, Col. 67.

(4) «والرب، إلا هنا، ثارت حفيظته وبعث ملاكه ميكائيل الذي شق هذه المدينة بمنجله، ضربها بعصاه، لفها مثل حجر مطحنة وغمرها بساكنتها في أعماق البحر، وهلكت هذه المدينة، برج الأجراس وحده الذي بقى بعد الغرق. . . التجار بعد وصولهم على ظهر مراكبهم، ربطوها بالبرج، وشرعوا في النحيب مرددين: أيتها العظيمة والفخورة، يا مدينة القيصر. خلال كم من السنوات، قصدناك من أجل التجارة والرخاء؛ والآن، وفي لمح البصر، غمرك البحر القوي وكل بناياتك الثمينة، وأنت، انقرضت بدون أن يبقى منك أثر».

(*Monuments de la littérature russe anonyme rassemblés et publiés par Nicolas Tikhonravov*), vol, II, Moscou, 1863, p. 262.

«المدينة العظيمة ستغرق بسبب غضب الإله تحت مياه نهر إيديس».

Observatoire des chronographes de la rédaction russe, Moscou,1869, p.62.

أيضاً «حول غرق مدينة لكريس.

Quelques éléments d'explication des légendes des cités détruites», Sbornik, 1894 (tiré à part, Kharkov, 1896).

(5) V. Sollogoub, *Mémoires*, Moscou/Leningrad, 1931, pp. 183-184. cf. le poème de M. Dmitriev

«المدينة المبتلعة» قصة أودويفسكي: «سخريات الموت» في «الليالي الروسية»، وقصص أخرى N. Pakhomov الذي قام بدراسة لرسومات لورمونتوف، كان يصف هذه الرسوم، التي لسوء الحظ، ضاعت، مثل «مشاهد الطوفان ببترسبورغ» (vols 45-46, Moscou 1948, P. 211) غير أن هذه الرسوم كانت بطبيعة الحال، مشاهد أخروية لنهاية المدينة، وليس لطوفان بسيط. أنظر قصيدة دميتريف «المدينة المبتلعة»، حينما قال الصياد الشيخ للطفل: «هل ترى هذا السهم للكنيسة؟ عام فقط مضى/ لقد سقنا نحو الشاطئ العام الماضي/ هل تتذكر كيف رسونا / مركبنا؟/ لقد كانت مدينة مفتوحة للجميع/ عشيقة للجميع،/ الآن، فقط سهم برج الأجراس يعد بارزا على سطح البحر!».

(6) أنظر سطور أ. ب. . سيماروكوف: «تحرك الجبل، غير المكان/ نظر إلى نهاية موقعه العمودي/ عبَرَ أمواج البلطيق/ وسقط هنا على أقدام الفرس الحجري» (الأعمال المختارة)، لينينكراد، 1957، ص. 110). إن علة الحركة غير الطبيعية: شيء جامد (جبل) له قدرات الحركة («تحرك»، «غير المكان»، «عبر»، «سقط»). المحاكاة الساخرة الذاتية: «هذا الجبل ليس من خبز - صضنع من حجر وليس من عجين/ ومن المعد تغييره من مكانه/ غير أنه يتحرك ويغير المكان/ يسقط هنا عند ذيل الفرس البرونزي» (Ibrid, p. 111)

(7) M.A. Dmitriev, *Poèmes*, première partie, Moscou,1865, p. 176).

(8) F.I. Tioutchev, *Chants*, Léningrad/Moscou, 1966, p. 103.

في البنية الرمزية لهذه القصيدة، الصخرة هي روسيا، التي كانت بالنسبة لتيوتشيف نقيضا وبالأحرى أن تكون مرادفا لبترسبورغ، انظر الصورة البترسبورجوازية النمطية للمستنقع: «بتحدي كل العناصر/ بفعل قوة الإبداع، في لحظة واحدة/ المستنقع تحول إلى حجر/ قامت المدينة».

V. Romanovski, «Pétersbourg vu de la tour de l'amirauté», Sovremmenik 5, 1837, p. 292.

V.F. Odoievski, *Les nuits russes*, Leningrad, 1957, pp. 51-52.

(9) صورة العالم المقلوب وتمثلاته الأدبية وشبه الأدبية في نهاية القرن السادس عشر إلى منتصف القرن السابع عشر.

Colloque international, Tours, 17-19 Novembre 1977, Paris 1979.

(10) Voir F. Delpech, *Aspects des pays de cocagne*, pp .35-48, La mort des pays de Cocagne. Comportements collectifs de la renaissance à l'âge classique, Paris,1976(sous la direction de Jean Delumeau).

(11) Lotman et Uspenski, op, cit.

(12) Pavel Lvov « Voyage de Pétersbourg à Bielozerk», partie IV,no.11, 1804, p. 187.

(13) Pamiatniki, II, p. 263.

بهذه القراءة، إن الثعبان هو الذي يحدد للجبل من يجب عليه أن يغير المكان. فهو إذن مساعد بيار الذي يقود العناصر وليس معارضه. التطابق للفرس مع روسيا («لقد أشب روسيا»)، التي تعد مساندة أيضا بواسطة منهجية نبوءة باثارا، تضع الفارس والثعبان في نفس الجانب.

(14) من وجهة النظر هذه، ثقافة وتكنولوجيا تعدان متقابلتين: كل ماضي الثقافة يشتغل داخل حاضرها، وحدها المرحلة الأكثر حداثة تفعل في التكنولوجيا. لهذا السبب، فإن التحول التكنولوجي السريع للمدينة في القرن العشرين أفضى حتما إلى تدميرها بصفتها ذاتا تاريخية.

(15) حول بترسبورغ بصفتها محاولة إيطوبية لإبداع روسيا المستقبل، أنظر:

A. Greyer, Pierre et St Pétersbourg, in Almanach d'histoire de l'Europe de l'Est, Wiesbaden, 1962, vol.10. no2. pp. 181-200.

حول المقارنة بين بترسبورغ التي شيدت في فترة معينة وموسكو «التاريخية» من طرف دمتريف (op, cit, P. 18)

بترسبورغ، بواسطة إرادة الأكبر/ خلقت بواسطة يد قوية/ مدينتنا [موسكو] لم تصنع بيد رجل/ لقد خلقت نفسها بنفسها.

(16) V.F. Odoïevski, *Oeuvres en deux volumes*, vol.2, Moscou, 1981.

المحكي: «La sylphide» الذي يأتي منه هذا النص كان قد نشر في جريدة بوشكين (المعاصر)، vol.V.1837، بعد موت بوشكين في يناير 1837، غير أن هذا الأخير كانت له، بلاريب، معرفة به، لأن الرقابة كانت قد أجازته يوم 11نوفمبر 1836.

(17) Oberkirch *Mémoires*, vol.1, Paris, 1835, p.357, Rouski arkhiv, 3, 1869, p. 517.

(18) I.V. Selivanov. *Souvenirs du passé. Evénements, récits, portraits, croquis et autres d'un auteur aux souvenirs provinciaux*, no.2.Moscou,1868, pp. 19-20.

(19) A.I. Delvig, *Mes souvenirs*, vol.I, Moscou, 1912, p. 158.

أنا بتروفنا كارن كانت تخطئ بخصوص الروزنامة التي نشرت فيها القصة، ولكنها تتذكر بوضوح أن دلفيك كان الناشر. بعد النشر أوصى دلفيك جوكوفيسكي بتيتوف بصفته كاتبا يعد بالكثير. موت دلفيك أدى إلى ميلاد دورة من القصص الغريبة. أمه وأخته تنقلان أن يوم موته، في ملكيتهم بتولا البعيدة بمئات الكيلومترات عن بترسبورغ، أسقف القرية «صلى ليس من أجل الصلاة، ولكن من أجل طمأنينة روح البارون أنتون. «حفيد دلفيك، وهي شخصية جد عقلانية لاحظ أنه يحكي هذه الحكاية»: ما كنت لأذكر هذا السر السهل في التفسير لو أن، في عهد دلفيك، عددا كبيرا من هذا النوع من الظواهر التي تعد ظاهريا معجزة لم تحصل باستمرار».

(20) I.A. Delvig *Notes. Un demi- siècle de vie russe*. vol.I, Moscou/Leningrad, 1930, p. 168.

الشاعر كوزلوف كان ينتج أيضا القصص الغريبة على منوال الصالونات الأدبية الأخرى خلال سنوات 1830.

(21) La Russie en1839 par le Marquis de Custine, 2ème édition, vol.I, Paris,1843, p. 262.

(22) Ibid, pp. 352-353.

(23) Extrait de Vissarion V,G. *Bielinski dans la mémoire de ses contemporains*, Leningrad, 1929, pp. 250-251.

(24) N.Chchedrin. (M.E.Saltikov). *Collection des œuvres complètes*, vol.XIV, Leningrad, 1936, p. 161.

العبارة «يعيشون روحيا بفرنسا» لا تفيد الاستثناء، ولكنها تفترض على الأصح أن المواجهة مع الحياة الواقعية للغرب، تنتهي في أغلب الأحيان بصفة تراجيدية وتحول «الغربي» إلى نقد للغرب.

(25) A.V. Nikitenko, *Journal en trois tomes*, Vol,I, Leningrad, 1955, p. 283.

(26) N.I. Pirogov, *Oeuvres*, vol.I, St Pétersbourg,1887, pp. 496-497.

الكلمات الأخيرة تجد صدى في أبيات ألكسي تولستوي «حلم المستشار بوبوف»: «لقد طلب ساخرا إلى بوبوف/أن يكون هادئا/ قدم إليه بأدب الكرسي». إنه الدليل القائم على علاقة قصة كريلوف بالأحاديث المؤذية الجارية بالمدينة.

يعد مهما أيضا اللعب بالكلمات الذي يعطي للحكاية كمالها الأدبي. منذ مرحلة فيوفان بروكوبوفيتك، نجد صورة مترددة في الأدب المنافح عن الدين: بيار الأكبر، النحات: وهو يرفع تمثالا رائعا، روسيا، انطلاقا من الصخر الخام. في قسم بلاطي زمن الإمبراطورة، وُصف بيار وهو يحول روسيا «بيديه إلى تمثال رائع». كارمزان بدأ خطاطة رثاء لبيار بواسطة صورة فيدياس وهو ينحت الزُهرة «داخل قطعة من الرخام بدون شكل».

N. M Karamzin, *Œuvres non publiées et correspondance*, première partie, 1862, p. 201.

في قصة كريلوف، دور «جلد روسيا»، منح للمكتب الثالث، الذي أصبح بهذه الطريقة وارث بيار وأدار نحوه طاقته الإبداعية.

الخطابات حول العقوبات كانت القطب الثاني للفولكلور البترسبورجوازي الذي لا يمكن تجنبه. التوقعات الأخروية وميتولوجيا فارس البرونز، اكتملت عضويا بواسطة «طرف» حول رجل الدين البريء الذي تعرض للجلد. الغني، غريب الأطوار سالتيكوف، الذي كان بوشكين يحب قصصه، قدم ملاحظة لزوجته أصبحت تتخذ صيغة مثل: «اليوم، شاهدت البورجوازي الكبير[القيصر، يو ـ ل]. . . أؤكد لك، عزيزتي، يستطيع أن يجلدك بقطعة الخبز إذا أراد؛ أكرر: إنه يقدر على ذلك».

Journal de Pouchkine, I, Moscou 1923, p. 143.

يمكن أن نضيف إلى هذا الإشاعة التي مفادها أن بوشكين جلد داخل مركز للبوليس. مع كوكول، تيمة «العفوية»، تجاوزت الطرفة الحضرية.

(27) P. Viazemski, *Ancien carnet de notes*, Leningrad, 1929, p. 103.

الفكرة الغامضة شيئا ما وراء قصيدة بوشكين «القيصر المتوعد» تظهر وكأنها مرتبطة بطرف مدينية من هذا النوع، مادامت تقدم الحوافز الأساسية للحبكة.

بعض الخلاصات

البشرية، وهي غارقة في فضائها الثقافي، تخلق دوما، حول ذاتها دائرة مكانية منظمة. هذه الدائرة تشمل من جهة تمثلات ايديولوجية ونماذج سيميوطيقية، ومن جهة أخرى، النشاط الإبداعي البشري، ما دام أن العالم المبدع اصطناعيا بواسطة الإنسان(الفلاحي، المعماري والتكنولوجي) يعد مطابقا لهذه النماذج السيميوطيقية. يعد الالتحام مزدوج الاتجاه: من جهة، الصروح المعمارية تستنسخ الصورة المكانية للكون، وبشكل عكسي، هذه الصورة للكون بنيت على أساس قياس مع عالم البناءات الثقافية التي خلقها الإنسان.

أهمية النماذج المكانية التي خلقتها الثقافة تكمن في كون، على عكس أشكال أخرى قاعدية للنمذجة السيميوطيقية، النماذج المكانية بنيت ليس على أساس لغوي ومنقطع، ولكن على أساس استمرارية أيقونية. قواعدها الأساسية هي نصوص أيقونية يمكن أن تدرك بصريا، وتحويلها إلى نص لفظي يعد ثانويا. هذه

الصورة للكون ترقص أفضل مما يعبر عنها، ترسم، تنحت أو تبنى أكثر مما تفسر منطقيا. عمل المخيخ الأيمن من الدماغ يعد هنا أساسيا. غير أن المحاولات الأولى للوصف الذاتي لهذه البنية تستدعي ضرورة المستوى اللغوي، حاملا معه التوتر الدلالي بين الصور السيميوطيقية المتواصلة والمنقطعة للعالم.

الصورة المكانية للعالم التي خلقتها الثقافة تحتوي على مستويات متعددة: إنها تدمج في ذات الوقت الكون الميتولوجي والنمذجة العلمية والمعنى اليومي «الملائم». كل شخص مكون بشكل طبيعي يمتلك هذه المستويات، (ومستويات أخرى كثيرة) التي تكونُ خليطا هجينا يشتغل بصفته كلية. في ذهن الإنسان المعاصر، هناك أفكار نيوطونية، (نسبة إلى نيوتن) انشتاينية، (نسبة إلى اينشتاين)، (وحتى ما بعد الانشتاينية) تختلط مع صور ميتولوجية عميقة، وكذا مع عادات ملحة لرؤية العالم في مظهره اليومي. على هذه المسلمة تظهر صور خلقت بواسطة الفن أو الأفكار العلمية الأكثر عمقا، وأيضا التسنين الثابت للصور الفضائية داخل لغة النماذج الأخرى. النتيجة هي الآلية السيميائية المركبة، التي تعد في حركة باستمرار.

الصورة المكانية للعالم التي خلقتها الثقافة تبدو أنها تتأطر بين البشرية والواقع الخارجي للطبيعة، وتعد منجذبة باستمرار بين هذين القطبين. تلتفت نحو البشرية باسم العالم الخارجي الذي تعد صورة له، في حين أن التجربة التاريخية للإنسان تخضع هذه الصورة لإعادة بناء مستمرة، تجهد نفسها لبلوغ

تمثل دقيق للعالم. غير أن هذه الصورة تعد دائما كونية في حين أن التجربة لا تكشف العالم للكائنات البشرية إلا جزئيا. التناقض بين هذين المظهرين اللذين لا يفترقان لا يمكن تجنبه ولا يمكن أن يتم إقصاؤه؛ معا يشكلان المستوى الكوني للمحتوى وللعبارة، وانعكاس المحتوى في العبارة لا يعد دائما وفيا.

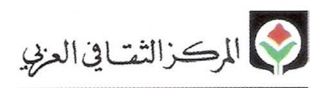
العلاقات بين الكائنات البشرية والصورة المكانية للعالم لا تعد أقل تركيبا. من جهة، الصورة خلقها الإنسان، ولكن بشكل عكسي، تؤثر بشكل فعال على الشخص الذي يوجد سابحا داخلها. يمكن هنا أن نقيم علاقة تواز مع اللغة الطبيعية. يمكن أن نقول إن الفاعلية البشرية تجاه النموذج المكاني، لها أصلها داخل المجموعة البشرية، في حين أن النزعة المعاكسة تؤثر في الفرد. علاقة تواز توجد أيضاً مع اللغة الشعرية، التي تخلق شخصية تؤثر بالمقابل في المجموعة البشرية. كما هو الأمر بالنسبة لتكوين اللغة، فإن النزعتين تعدان فاعلتين في سيرورة النمذجة المكانية.

فهــرس المحتويـات

يوري لوتمان

سيمياء الكون

يعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب في مجال السيميائيات، كما أن يوري لوتمان يعتبر من أهم الباحثين في هذا المجال، وقد أهّله لذلك تكوينه العلمي المتعدد. إذ تشكلت مصادره المعرفية من الدراسات الفيلولوجية واللسانية والأدبية والسيميائية، كما أن لوتمان اهتم بالفكر العلمي واستثمره في صياغة التصورات النظرية التي اقترحها على نحو متجدد في مجال السيميائيات بتفريعاتها المتعددة: النصيّة والثقافية، إضافة إلى تدريسه بجامعة تارتو وتأسيسه لمدرسة تارتو-موسكو.



الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب: 113/5158
cca_casa_bey@yahoo.com
markaz@wanadoo.net.ma

ISBN 987-9953-68-478-2

